د. صالح عبد العظيم الشاعر

النَّحو وبناء الشِّعر

في ضوء معايير النَّصِّيَّة

(شعر الجواهري نموذجا)

الحكمة
طباعة - نشر - توزيع

النّحو وبناء الشّعر
في ضوء معايير النّصّيّة
(شعر الجواهري نموذجًا)

الدكتور
صالح عبد العظيم الشاعر

الطبعة الأولى
١٤٣٤هـ - ٢٠١٣ م

دار الحكمة
طباعة - نشر - توزيع

جمهورية مصر العربية - زهراء مدينة نصر - المرحلة الثانية
ص.ب :- ١٠ : الرمز البريدي :١١٥٢٨

رقم الإيداع	٢٠١٢/١٩٠٦٨
I.S.B.N	978-977-5077-71-4

تقديم

في سبيل كشف الغطاء عن النص، وتجلية خصائصه وتحليل مكوناته، تتشعب المناهج، وتتعدد الطرق، وتختلف وجهات النظر، ولكن تبقى لنحو النص جاذبيته، تلك الجاذبية التي أبهرت كثيرًا من الباحثين، فراحوا يتبعون كل جديد في مؤلفاته ومناهجه، وألهاهم ذلك عن العودة إلى التراث العربي واستخراج ما فيه من علوم مخفية.

إن بناء نظرية نصية عربية لن يحدث بتولية الوجوه قِبَل الفكر الغربي، ولكنه رهنٌ باستحضار التراث والغوص على لآلئه واستخراج كنوزه، لا أقول هذا ادِّعاءً، ولا تخرُّصًا وأحاديثًا ملفَّقة، ولكني أقوله بعد أن طالعت وقرأت فلم أظفر من برينكر ودي بوجراند وفان دايك وأشياعهم إلا بما حرَّره ابن جني وابن هشام وعبد القاهر وعلماء العربية على اختلاف عصورهم؛ لا لقصور في النظرية الأجنبية أدَّعيه، ولكن لأن انطباقها على اللغة العربية والإبداع العربي لن يحدث إلا بمباركة من تراثها العتيد، الذي لم يترك شاردة ولا واردة، وهو أمرٌ يحتِّم علينا الرجوع إليه؛ لنبني على الأصول، ونعيد تكوين تراثنا مصبوغًا بروح العصر واتجاهاته.

وقد ساعدني على هذا الاتجاه أن كانت المادة التي عملت فيها شعر الجواهري، ذلك الشاعر الفذ، الذي وعى واستوعب الشعر العربي على اختلاف عصوره، فجاء شعره مادة خصبة لكل باحث في اللغة العربية بعلومها المختلفة، من أصوات وصرف ونحو ودلالة ومعجم وأدب وبلاغة موسيقى.

ومـن الأمـور الـتي راعيتهـا في هـذا الكتـاب: معـايير النصـية المختلفـة، والـتي منهـا: القصـد، وسـياق الموقـف، والإعلاميـة، والتنـاص، رغـم أن البنيـة المنهجيـة لـه خاصـة بمعيـاري: السـبك والحبك، حيث العلاقات الملفوظة بين المباني والملحوظة بين المعاني.

وقد جاءت دراستي هذه ـ رغم أنها تطبيقية في الأساس ـ مثقلة بأعباء التنظير المتشبث بالتراث والمتمسك به، والباحث في ثناياه عن أساس يغني عن الدراسات الغربية، أو يتضافر معها ليقدِّم نتاجًا لـه نكهته العربية الخاصة، ولهذا أقدِّم هذا الكتـاب لكـل باحـث مهـتم بعلم النص وتطبيقاته، وأساليب التحليل اللغوي للنصـوص، آمـلاً أن يلتقط ذلك الاتجاه ويبني عليه، لعلنا في النهايـة نصـل إلى نظريـة نصية عربية.

وبعد ...

فإلى الباحثين في اللغة العربية نقدًا وتحليلاً.

وإلى أنصار النحو الساعين إلى تجميله وتيسيره.

وإلى محبّي الشعر الباحثين عن مواطن جماله.

وإلى جمهور الجواهري ... شاعر العرب الأكبر

أقدِّم هذا الكتاب.

صالح عبد العظيم الشاعر

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد ولد آدم أجمعين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

ما زال الشِّعر منذ نشأة النحو إلى يومنا هذا يمثِّل موردًا مهمًّا من موارد دراسة اللغة ووضع قواعدها واختبار هذه القواعد وتطبيقها، وسيظلّ الشعر دائمًا موضع دراسات النحويّين ، ووسيلتهم المفضَّلة لكشف خصائص اللغة العربيّة وتطوير الدراسة فيها، ناظرين في ذلك إلى الخروج بالدراسة اللغويّة من الإطار النفعيِّ الضيِّق إلى الإطار الإبداعيّ الرحب.

وقد تطوَّرت الدراسات النحويَّة في العصر الحديث بشكل كبير، وتنوَّعت وسائلها وأساليبها، وإن كان أغلبها يتَّفق على ربط دراسة النحو بدراسة المعاني؛ "لشدَّة ارتباط النحو بالمعنى ارتباطًا مباشرًا، حتَّى ليصعب على الدارس أن يفصم بين هذين الفرعين: النحو والمعنى"[1]، ومن أساليب الدراسات النحويّة: دراسة النصوص الأدبيّة باستعمال النظريّة النصِّيّة الحديثة، وهي ما اصطلح على تسميتها "نحو النصّ" .

ونحو النصّ هو " العلم الَّذي يبحث في سمات النصوص وأنواعها وصور الترابط والانسجام داخلها، ويهدف إلى تحليلها في أدق صورة تمكننا من فهمها وتصنيفها ووضع نحو خاصّ لها، ممّا يسهم في إنجاح عملية التواصل الّتي يسعى إليها منتج النصّ ويشترك فيها متلقّيه..."[2].

---

(١) من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، أ.د.أحمد كشك، ط١ ، القاهرة، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ص٩ .

(٢) علم اللغة النّصّيّ بين النظرية والتطبيق- نماذج من السنة النبوية، د. نادية رمضان، ط القاهرة ٢٠٠٤م، ص٥ .

ومِمَّا يميِّز نحو النصِّ: أنَّه يبدأ من حيث ينتهي نحو الجملة، فحتَّى منتصف الستِّينيات كان يُنظَر إلى الجملة وحدها على أنها الوحدة الأساسيَّة الَّتي يمكن تعيينها، ومن ثَمَّ هي متاحة للوصف اللغوي، أما نحو النص فهو يتجاوز الجملة، ويحدد النص بأنه " وحدة دلالية كبرى " ، ومع ذلك فمفاهيمه ليست خارجة عن نحو الجملة أو النحو القديم، بل التراث النحوي بما يحويه من مفاهيم وقواعد هو الأساس الفعلي للاتجاهات النصية، وهو منبع كثير من أفكارها وتصوراتها ومفاهيمها.

أهمية هذه الدراسة:

وهذا تلخيص الأسباب الَّتي تجعل موضوع دراستي ذا أهمِّيَّة وفائدة:

١- قصدت من خلال هذا الموضوع إلى دراسة وعرض جوانب النظريَّة النصِّيَّة الحديثة وبيان مدى فائدتها وملاءمتها للشعر العربي.

٢- ومن خلال المزاوجة بين المصادر والمراجع القديمة والحديثة حاولت في هذه الدراسة إبرازَ دور نحو الجملة بمفاهيمه ومعطياته في التحليل النصِّيّ، سواء من ناحية الاندماج مع مفاهيم النصِّيَّة أو من ناحية توسيعها وتطويرها.

٣- كما أن شعر "محمد مهدي الجواهري" لم يُتناول من قبل في دراسة من هذا النوع، وهو جديرٌ بها لإبراز مواطن جماله ووضعه في مكانه اللائق به.

٤- فقد تميَّز هذا الشاعر بالتزامه بعمود الشعر ، وتمسُّكه بالموروث الشِّعري في لغته وأسلوبه ، وحرصه على إحياء مفردات اللغة وتقديم نصٍّ شعريّ يضارع الشِّعر العربيّ في أزهى عصوره .

٥- والجواهري شاعر ذو مكانة عالية في الشعر الحديث، حيث كان رئيساً لأول اتحاد للأدباء العراقيين. ونقيباً لأول نقابة للصحفيين ، وإنتاجه الشعريّ الثرّ ينطق بقدره، فقد نظم الشعر في سن مبكرة، وبدأ ينشر شعره منذ عام ١٩٢١م إلى وفاته عام ١٩٩٧م وهو ينيف على التسعين.

٦- وقد حظي الجواهري بالشهرة والثناء الحسن من الأدباء والنقّاد، حتى لقد وصفه د. جليل المندلاوي بأنه "آخر العمالقة الكلاسيكيين في الخطاب الشعري"[١]، وقال فيه جميل صدقي الزهاوي : "... ولا بدع إذا برز الأستاذ على أقرانه ؛ فإنّي كنت أتوسم فيه هذا النبوغ ... وألفاظ جزلة هي في الغالب على قدر المعاني، وقوافٍ متمكنة كأنها أوتار من ذهب ... "[٢].

الدراسات السابقة في شعر الجواهري:

هذا، وقد سبقت هذه الدراسة عدَّة دراسات لشعر الجواهري بمناهج وأساليب مختلفة، ومن العناوين الَّتي أُتيحَ لي الاطِّلاع عليها:

١- التمرد والخضوع في شعر الجواهري ـ دراسة في الثنائيات، رسالة ماجستير، نواف قاسم سنجاري، كلية الآداب بجامعة صلاح الدين، كردستان العراق، ٢٠٠١م.

٢- خصائص الأسلوب في شعر الجواهري، دراسة تطبيقية (١٩٦٠- ١٩٩٧م)، رسالة ماجستير، سهام قنبر علي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة دمشق، ٢٠٠٢م.

٣- الصورة الفنية في شعر محمد مهدي الجواهري، رسالة دكتوراه، طارق عمر عريفي، كلية الآداب، جامعة دمشق، ٢٠٠٤م.

٤- الاتجاهات الموضوعية والفنية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، جميل عبد الغني محمد علي، كلية اللغة العربية بالمنصورة، جامعة الأزهر.

---

(١) قال ذلك في مناقشته لرسالة الماجستير المسماة (التمرد والخضوع في شعر الجواهري ـ دراسة في الثنائيات) التي أعدها الباحث/ نواف قاسم سنجاري بكلية الآداب جامعة صلاح الدين – كردستان العراق سنة ٢٠٠١م .

(٢) ديوان الجواهري–الأعمال الكاملة١-٧ ، ط٢ بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، ٢٠٠١م، ص٤٧-٤٨.

٥- الجواهري آخر الفحول، كتاب للدكتور محمد عبد العزيز الموافي، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٧م.

٦- خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري، رسالة دكتوراه، فوزي علي علي صويلح، كلية اللغات، جامعة صنعاء، ٢٠٠٨م.

خطَّة البحث، والمنهج المتَّبع:

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يقسَّم على النحو التالي:

- **تمهيد** يضم أربع مقالات:
  - تقدِّم الأولى تعريفًا مختصرًا بالشاعر محمد مهدي الجواهري.
  - وتضمُّ الثانية بعض المفاهيم عن لغة الشعر وخصائصها والملامح العامَّة المميِّزة لها.
  - أمَّا الثالثة فتؤصِّل لمفاهيم الدراسات النحوية النصِّيَّة، وتعرِّف بعلم النص، وعلاقته بنحو الجملة، والمعايير التي يقوم عليها.
  - وتختم الرابعة بصورة موجزة عن شعر الجواهري، من ناحية خواصِّه الأسلوبية، وبعض الظواهر الشائعة فيه.
- الفصل الأول: عن معيار **السبك**، وفيه توطئة وثلاثة مباحث:
  - تحتوي التوطئة على تعريف بمعيار السبك، وبيان لأهميته.
  - والمبحث الأول مخصص لوسائل السبك النحوية، كالإحالة بالضمائر والإشاريات والموصولات، والحذف، والاستبدال، والربط بالأدوات ـ كأدوات العطف وأدوات الشرط ـ والتضام، والتحديد.
  - والمبحث الثاني مخصص لوسائل السبك المعجمية، وفيه مسألتان هما: التكرار، والمصاحبة المعجمية.

- أما المبحث الثالث فمخصص لوسائل السبك الصوتية، وعولجت فيه مسألتان هما: التدوير، والتقفية.
- وخُتم الفصل بتطبيق على قصيدة (أسعف فمي).

- الفصل الثاني: عن معيار **الحبك**، وفيه توطئة ومبحثان:

- احتوت التوطئة على تعريف بمعيار الحبك، وبيان لأهميته.
- وكان المبحث الأول عن وسائل الحبك الطرفية، واحتوى على مسألتين هما: العنوان، والابتداء والانتهاء.
- أما المبحث الثاني فاحتوى على دراسة لوسائل الحبك الداخلية، وعولجت فيه ست وسائل هي: التفسير، والسببية، والحوار، والتذييل، والتقابل، وتفصيل المجمل.
- واختُتم الفصل ـ كسابقه ـ بتطبيق، على قصيدة (أبو العلاء المعري).

أمَّا المنهج المتَّبع في الدراسة فهو المنهج الوصفي الإجرائي، وقد نظَّمتْه مجموعةٌ من المفاهيم العامَّة، والَّتي منها:

- أنَّه لا توجد شكليَّة مطلقة في الأعمال الأدبية، وخصوصًا في فنِّ الشِّعر، فدائمًا توجد علاقة وثيقة بين الشكل والمضمون، والعلاقات الكائنة في النصِّ بين الأصوات والألفاظ والمعاني والصور الشعرية والقوافي، إضافة إلى التنغيم والإلقاء، هي التي يكون بها الشعر شعرًا، وكل هذه العناصر مجتمعة تبني الشعر، وتساهم بدرجات مختلفة في كونه على ما هو عليه، ودورُ البحث إبرازُها، أو على الأقل مراعاتها وعدم مصادمتها.
- أنَّ الدراسة من خلال فكرة النَّصِّيَّة أو علم النص ـ وحده ـ ليست كاملة، ولا تزال بحاجة إلى كثير من التطوير، ولذلك يجب التدقيق في دراسة النصوص العربية عن طريقها، وفي تناول بعض مفاهيمها التي لا تصلح بديلاً لمفاهيمَ

مناظِرة في النحو العربي، فما زالت مفاهيم النحو هي الأساس في الدراسة النصية.

- مراعاة المستوى اللغوي الخاص الذي يسير عليه الشعر، وكونه نظامًا داخل النظام اللغوي، واختلاف لغته في بعض مناحيها عن اللغة العامة.
- الاهتمام بمعيارين من معايير النصية على وجه الخصوص وهما: السبك، والحبك؛ لما لهما من صلة وثيقة بالنص ذاته، ولم يفتني الاهتمام ـ ضمنًا ـ بالمعايير التي لم يرد لها بحث خاص في دراستي، ومنها على سبيل المثال: التناص، ورعاية الموقف، والإعلامية.

أما أسلوب العرض فهو الاختصار، مع دقَّة المعلومات واستيفاء عناصر كل موضوع أو جزئية داخل البحث، وتقديم نماذج تطبيقية مختارة من شعر الجواهري لكل جزئية.

وفي الختام آمل أن تكون هذه الدراسة مساهمة في إلقاء الضوء على شعر الشاعر محمد مهدي الجواهري، آخر العمالقة الكلاسيكيين، وفي تطوير الدراسات النصية العربية، التي يُنتظر منها الكثير في المستقبل بإذن الله تعالى.

وأرجو أن أكون قد وُفِّقت في تقديم بحث قيِّم، يُبين عن شعر الجواهري ولغته وجمالياته، ويُعرب عن عناصر بناء الشعر بين اللفظ والمعنى والصوت والسياق والإيقاع، ويقدِّم من مفاهيم علم النصِّ شيئًا واضحًا وواقعيًّا ومقبولاً.

وما توفيقي إلا بالله، والحمد لله أولاً وآخرًا ...

د. صالح عبد العظيم الشاعر

تمهيد

يحتوي على ما يلي:

١- محمد مهدي الجواهري.

٢- لغة الشّعر وخصائصها.

٣- النحو وعلم النص.

٤- الملامح الشكلية العامة لشعر الجواهري.

محمَّد مهدي الجواهري [1]

بيئته ونشأته:

* ولد عام (١٨٩٩م)[2] في مدينة النجف العراقية، ذلك المركز الديني والأدبي البارز.
* تحدّر من أسرة عريقة في علوم الفقه والأدب والشعر عُرفت بالجواهري؛ نسبة لكتاب جليل اسمه (جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام) ألَّفه الشيخ "محمد حسن" أحد أعلام الفقه في عصره والمرجع الديني البارز للطائفة الشيعية في زمانه، وطار صيت الكتاب حتى عرف به مؤلفه "صاحب الجواهر"، ومنه جاء اسم العائلة "آل الجواهري"، وقد كان لهذه الأسرة ـ شأن باقي الأسر الكبيرة في النجف ـ مجلس عامر بالأدب والأدباء يرتاده كبار الشخصيات الأدبية والعلمية.

---

(١) استقيت هذه الترجمة الموجزة من مقدمة ديوانه (الأعمال الشعرية الكاملة) الصادر عن دار الحرية ببغداد عام ٢٠٠١م (من ص٦ إلى ص٤٤)، والطبعة الأخرى لديوانه (دار بيسان عام٢٠٠٠م)، كما أن له ترجمة في موقعه على الإنترنت (www.jawahiri.com)

(٢) سنة ميلاد الشاعر مختلف فيها اختلافًا مقداره ثمانية أعوام (١٨٩٩م- ١٩٠٧م)، وذلك لعدم تدوين التاريخ وعدم وجود شهادات للميلاد وقت ولادته، ويرجح الدكتور محمد عبد العزيز الموافي أنه ولد عام ١٩٠٣م، انظر: الجواهري آخر الفحول، د. محمد عبد العزيز الموافي، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٧م، ص٧٤، ٧٥، أما شعره فيخبرنا تارةً أنه ولد عام ١٩٠٢م؛ لأنه يقول في قصيدة (يا غريب الدار) [الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٣٥]:

مَن لستين انطوت مثـ ـلَ دمِ العبدِ جُبارا

وقد نظمها في (براغ) عام ١٩٦٢م، وتارةً يلمِّح إلى عامَ ١٩٠٤م بقوله عام ١٩٧٤م [الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٩٠]:

أتبغون الفتوَّة عند هِمٍّ   على السبعين يتَّكل اتِّكالا

أو إلى عام ١٩٠٥م [الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٧١]، وتارة أخرى يخبرنا أنه ولد عام ١٩٠٠م، حيث يقول عام ١٩٧٠م:

لجاجك في الحبِّ لا يجمُلُ   وأنت ابنُ سبعين لو تعقلُ

وهذا الاختلاف الشاسع يدل على أنَّ الجواهري لم يكن يعلم تاريخ ميلاده.

* كان والده صارمًا قاسيًا يسعى لإعداده كي يتبوّأ مكانة دينية مميزة ـ وهو التقليد الجاري في الأسر النجفية المعروفة ـ ولذلك فرض على الجواهري الصبي منهجًا صارماً بعد أن ختم القرآن ، بأن يحفظ كل يوم خطبة من "نهج البلاغة" وقطعة من "أمالي القالي" وقصيدة من "ديوان المتنبي" ومادة من مواد كتاب "سليم صادر" في الجغرافيا. ويبدأ الصبي يحفظ طوال نهاره منتظراً ساعة الامتحان بفارغ الصبر، فإذا نجح فيه يسمح له بالخروج ليلعب مع أترابه.
* قاده ولعه المبكر بالشعر إلى الغوص في بحوره ودواوينه، مانحًا إيَّاه معظم الجهد والوقت الَّذي كان يُفترض أن يوجه نحو علوم الفقه والشريعة.
* بدأ النظم في سن مبكرة، ولم يبق شيء يذكر محفوظاً وموثقاً من تلك البواكير.

إنتاجه الشعري:

* نشرت أول قصيدة له عام (١٩٢١م).
* ونشر أول مجموعة له باسم "حلبة الأدب" ، وقد عارض فيها عددًا من الشعراء من معاصريه والقدامى.
* صدر له ديوان "بين الشعور والعاطفة" عام (١٩٢٨م). وكانت مجموعته الشعرية الأولى قد أعدت منذ عام (١٩٢٤م) لتُنشر تحت عنوان "خواطر الشعر في الحب والوطن والمديح".
* أصدر عام (١٩٣٥م) ديوانه الثاني باسم "ديوان الجواهري".
* أقام في باريس ردحاً من الزمن إثر عودته من المؤتمر التأسيسي لـ"حركة السلام العالمي" في "بروكلاو" في بولونيا عام (١٩٤٨م)وهناك أبدع "أنيتا"، إحدى ملاحمه العاطفية والشعرية المثيرة والرائعة.
* صدر عام (١٩٤٩م) الجزء الأول من ديوانه الجديد في جزءين.
* عام (١٩٥٠م) صدر الجزء الثاني من ذلك الديوان.
* أصدر عام (١٩٥٣م) الجزء الثالث لديوانه في طبعته الثالثة.

* أصدر في عام (١٩٥٦م) الجزء الأول من ديوانه في طبعته الرابعة.
* صدر في عام (١٩٦١م) جزءان، من مشروع أربعة أجزاء، لديوان "الجواهري".
* صدر عام (١٩٦٥م) ديوان "بريد الغربة" في براغ.
* صدر عام (١٩٦٨م) الجزء الأول، في مشروع جديد، من مجموعة الشاعر الكاملة عن دار الطليعة.
* صدر عام (١٩٦٩م) الجزء الثاني من ديوانه عن "دار الطليعة".
* عام (١٩٧١م) صدرت رائعتاه "أيها الأرق" و "خلجات" في كراسين منفصلين.

شعره محل الدراسة:

شعر الجواهري المستهدف بالدراسة هو الشعر الذي جمعته اللجنة التي كلفتها وزارة الإعلام العراقية بنشر شعر الجواهري كاملاً، فتمَّ هذا العمل في سبعة أجزاء بلغ مجموع صفحاتها ١١١٩ صفحة ، وفاق مجموع أبياتها سبعة عشر ألف بيت.

وقد ذكرت اللجنة في كلمتها المنهج الذي سار عليه عملها، حيث رتبت قصائد الجواهري ترتيبًا زمنيًّا، وقامت بمراجعة دواوينه المنشورة، والجرائد والمجلاَّت الَّتي نشرت له، واتَّصلت برواة شعره وجامعيه، وعُنيت بذكر المناسبة التي قيلت فيها القصائد، وتحديد أماكن النشر، فخرج عملها إلى النور حاملاً اسم "الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد مهدي الجواهري" [1].

أعمال ونشاطات:

* غادر النجف إلى بغداد عام (١٩٢٧م) ليعمل في التعليم، ولم يدم ذلك طويلاً، حيث عُيِّن في العام نفسه ـ بعد استقالته من التعليم ـ في دائرة التشريفات ببلاط ملك العراق، فيصل الأول.

(١) ديوان الجواهري–الأعمال الكاملة١–٧ ، ط٢ بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، ٢٠٠١م، ص٥، وقد أحلت إليه في بقية الكتاب بـ(الأعمال الشعرية الكاملة).

* استقال من البلاط سنة (١٩٣٠م) ليصدر جريدته (الفرات)، وقد صدر منها عشرون عددًا ثم ألغت الحكومة امتيازها.
* بعد إغلاق جريدة "الفرات" عاد إلى التعليم مرّة أخرى عام (١٩٣١م)، ثم نقل إلى ديوان الوزارة رئيسًا لديوان التحرير.
* أصدر عام (١٩٣٦م) جريدة "الانقلاب"، مستبشراً خيراً بانقلاب "بكر صدقي" العام نفسه.
* بدأ يعارض سياسة الحكم إثر إحساسه بانحراف الانقلاب عن أهداف الإصلاح الموعودة، وحكم عليه بالسجن وبإيقاف الجريدة عن الصدور.
* إثر خروجه من السجن وبعد سقوط حكومة الانقلاب أصدر جريدته الشهيرة "الرأي العام" والتي كان يتعاقب إغلاقها وصدورها عبر سنوات طويلة. وكانت الصحف التي أصدرها مثل: "الثبات" و"الجهاد" و"الأوقات البغدادية" و"الدستور" و"صدى الدستور" و"العصور" تأخذ مكان "الرأي العام" المعطّلة عن الصدور وليتوالى إغلاق هذه الصحف تباعاً.
* غادر العراق بعد فشل حركة مايس عام (١٩٤١م).
* عاد إلى العراق في العام نفسه ليستأنف إصدار جريدة "الرأي العام".
* انتُخب رئيساً لأول اتحاد للأدباء العراقيين. ونقيباً لأول نقابة للصحفيين.
* استغل الدعوة لتكريم "الأخطل الصغير" عام (١٩٦١م) ليغادر العراق وليحلَّ ضيفاً على اتحاد الأدباء التشيكوسلوفاكي.
* ترأس حركة الدفاع عن الشعب العراقي في براغ عام (١٩٦٣م).
* غادر العراق عام (١٩٧٩م) لتغرّب جديد دام بقية العمر، استنكاراً ورفضاً لمطالع محنة العراق الجديدة ومعاناة شعبه والطبقة المثقفة منه بوجه خاص.

اجتماعيات وتكريمات:

* مثّل العراق عام (١٩٤٤م) في مهرجان " أبي العلاء المعرّي " بسوريا.

* في عام (١٩٥٠م) لبَّى دعوة الدكتور "طه حسين" ـ وزير المعارف المصري آنذاك ـ لحضور "مؤتمر المثقَّفين" في الاسكندرية، وأعلن طه حسين أن الجواهري ضيف الحكومة المصرية، فأقام في القاهرة قرابة عام ليعود بعدها الى العراق.
* كان رئيسًا لوفد اتحاد الأدباء العراقيين في المؤتمر الرابع للأدباء العرب في الكويت عام (١٩٥٨م).
* منح عام (١٩٧٥م) جائزة الكتاب والأدباء الآسيويين - الأفريقيين "اللوتس".
* زار الجماهيرية الليبية عام (١٩٨٩م) بدعوة رسمية، واستقبله العقيد معمر القذافي، ومُنح هناك وساماً ليبياً رفيعاً.
* منح في نهاية عام (١٩٩١م) جائزة "سلطان العويس" الإماراتية للإنجاز العلمي والثقافي.
* لبَّى في خريف (١٩٩١م) دعوة "دار الهلال" لحضور احتفالات الذكرى المئوية لصدور مجلة الهلال في القاهرة، وحظي باهتمام وحفاوة كبيرين، واستقبله خلال الزيارة الرئيس المصري محمد حسني مبارك.
* كما لبَّى في نهاية العام نفسه دعوة الحكومة الأردنية للمشاركة في حفل توزيع جوائز الدولة التقديرية لوجوه العلم والثقافة في الأردن، وقد مُنح خلال تلك الزيارة وسام الاستحقاق الأردني من الدرجة الأولى بقرار من الملك الراحل الحسين بن طلال.
* شارك في مهرجان "الجنادرية" الثقافي بالمملكة العربية السعودية عام (١٩٩٥م) بدعوة من ولي العهد والقائد العام للحرس الوطني الأمير عبد الله بن عبد العزيز آل سعود.
* في تموز (يوليه) عام (١٩٩٥م) أقيم للجواهري في مكتبة الأسد بدمشق احتفال تكريم ضخم على الصعيدين الثقافي والرسمي، وجرى تقليده وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة تقديراً لتراث الشاعر الأدبي ومواقفه الوطنية.

وفاته:

* في فجر يوم الأحد ٢٧/٧/١٩٩٧م رحل الشاعر العظيم، واحتضنته تربة الشام بعيداً عن "دجلة الخير".

لغة الشِّعر وخصائصها

المستويات اللغوية:

من القوانين العامَّة للُّغة: وجود عـدَّة مسـتويات داخـل اللغـة الواحـدة، فلغـة الكتابة تختلف عن لغة الكلام، ولغة العوام تختلف عن لغة الإعلام، وتجب مراعـاة الفروق بين هذه المستويات، ويدخل ضمن هذه المراعاة: الفصل بين الشعر والنثـر؛ "لأن الشِّعر لا يمثِّل البيئة اللغوية تمثيلاً دقيقًا "[(١)].

فالشِّعر مستوى مخصوص من مستويات اللغة، ويعدُّ من الأنواع الأدبيَّة المتميِّزة ؛ لما لـه من نظامٍ لغويٍّ خاصٍّ داخل النظام اللغويِّ العام"[(٢)]، فهـو مقيَّـد بقيـود اللغـة بالإضـافة إلى قيوده الخاصة من وزن وإيقاع، وصوت وتقفية، ومعايير فنِّيَّة جماليَّة[(٣)]، ولا يتمتَّع بمـا يتمتَّـع به النثر من اختيار[(٤)].

ولوجود هذه المستويات كان للمعنى النحوي الأوَّلـي نظـام متـدرج، " والنظـام النحوي يتكفل ببيان هذا التدرج، فهناك صيغ نحويـة مقبولـة وصـيغ غـير مقبولـة، وبعضها مسموح به في الشعر دون النثر، وبعضها مسموح به في بعض أنواع التعبير كالأمثال مثلاً، لذلك قالوا: الأمثال لا تغير وتُحكى كما وردت " [(٥)].

الشِّعر إذن يختلف عن الكلام المعتاد من جهة، ويختلف عن الأجناس الأدبيَّـة الأخرى ـ كالنثر الفني والخطبة والرسالة والمقالة ـ من جهة أخـرى، وأول مـا يلفـت

---

(١) لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، د. محمد حماسـة عبـد اللطيـف، القـاهرة، دار غريـب، ٢٠٠٦م، ص١٣.

(٢) انظر : ظواهر نحويَّة في الشِّـعر الحرّ، د. محمَّد حماسـة عبـد اللطيـف، القـاهرة ، دار غريـب ، ٢٠٠١م، ص١٥

(٣) تحليل النص الشعري، تأليف يوري لوتمان، ترجمة د. محمد أحمد فتوح، السـعودية، النـادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م. ص٧٧.

(٤) لغة الشعر/ ٢٧٠.

(٥) النحو والدلالة، د. محمَّد حماسـة عبـد اللطيـف، القـاهرة، دار الشـروق ، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م ص٥٧.

النظر في لغة الشِّعر: تلك المكانة والقيمة الدلالية المميَّزة للكلمة فيه، ففي حين أن النثر لا يهدف لشيء سوى توصيل الأفكار، نجد عملية الإبداع الشِّعري مستقلَّةً بذاتها، فالكلمة في الشِّعر ركنٌ ركين، لا مجرَّد وسيلة أو مطيَّة للأفكار.

النشاط اللغوي للكلمات في الشعر:

والكلمات هي المادَّة التي يعمل فيها الشَّاعر، غير أنَّها مختلفة عن أيَّة مادَّة لأي فنٍّ آخر؛ "فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول؛ إذ لا يُحال بها على شيء آخر خارج عنها "[(١)]، أما الكلمات لدى الشاعر فهي غاية ووسيلة في الوقت نفسه، وهي لدى الشاعر "عوالم صغيرة، يخدمها بدل أن يستخدمها" [(٢)]، فالشعراء قوم يترفَّعون باللغة عن أن تكون نفعيَّة[(٣)].

وربما بالغ البعض في قيمة الكلمة في ذاتها ـ أو البناء اللغوي المجرَّد ـ حتى ليفصلها عن قيمتها المعنوية ودورها في إيصال المفهوم، كما فعل أصحاب المدرسة الشكلية حين عرَّفوا لغة الشِّعر بأنَّها "نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة "[(٤)].

وبعيدًا عن تلك المبالغة نجد للكلمة في الشعر قيمة مميَّزة، تنبع هذه القيمة من حقيقة أنَّ الشِّعر نشاطٌ لغويٌّ بالدرجة الأولى، وتعبيرٌ فنِّي قوامه اللغة، والكلمة فيه من أهم وسائل الشاعر في إبداع الدلالة، باعتبارها المثير المادي للمعاني[(٥)]، والتعبير اللغوي "يتسم ـ بعامة ـ بأن ألفاظه المفردة تضع مميزاتها وخواصها في خدمة المجموع،

(١) ما الأدب؟ تأليف جان بول سارتر، ترجمة د. محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر، ٢٠٠٥م، ص١٦.
(٢) السابق/ ١٥.
(٣) السابق/ ١٩.
(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، القاهرة، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ص٥٥.
(٥) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، د. محمد العبد، ط٢، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م، ص٥١.

في خدمة التركيب الإجمالي، بحيث تُستغل الألفاظ المفردة في سياق المعنى لطاقات أسلوبية وجمالية "[1] .

العدول في الشعر:

وحين يمارس الشاعر هذا النشاط ـ برصف الكلمات في سياقاتٍ خاصَّة، حاملةً معانيها ودلالاتها وظلالها ـ يضع نصب عينيه الوصول إلى تجربةٍ خاصَّةٍ مع اللغة تحمل بصْمَتَه، ويقوم في سبيل ذلك بعددٍ من التجاوزات ـ أو العدول ـ عن المستوى المعياريّ ـ أو النموذجيّ ـ للاستعمال اللغويّ [2]، وقد خلص الباحثون في تفسير ذلك العدول إلى أنَّ الشِّعر " معتمدٌ على التوتُّر النفسي الانفعالي للشاعر "[3]، فلغته " لغةٌ انفعالية، يلجأ فيها الشاعر تحت تأثير الانفعال إلى ألفاظٍ وتراكيب يعتقد أنَّها أدلُّ على المعنى من غيرها "[4]، ولا أدري هل نفسِّر بهذا عبارة سيبويه " وليس شيءٌ يضطرُّون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا "[5]؟ فهي محتملة ـ فيما يبدو ـ لتفسيرين:

الأول: أنَّهم يقعون في المخالفة التركيبية لأنَّهم يريدون وجهةً معنويَّة.

والآخر: أنَّهم يخالفون قواعد اللغة وهم يقصدون وجهًا يصل تعبيراتهم بالمستقيم المطَّرد في حساب القاعدة والمعيار.

وإن كان التفسير الأول أقرب إلى الواقع؛ فالثاني يُحيل على معنى العلم الكامل باللغة لدى الشعراء، وهو أمرٌ غير دقيق.

والشعراء إنَّما يرتكبون هذه التجاوزات والمخالفات لأنَّهم يستخدمون القواعد النحويَّة بوصفها نقطة انطلاق ، ينطلقون منها يوتِّرونها ويحاولون عن طريقها

---

(١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي/ ١٠٧.

(٢) انظر : ظواهر نحوية في الشعر الحر/ ١٦ .

(٣) من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، د. أحمد كشك، ط٢ القاهرة، ١٤١٨ هـ ـ ١٩٩٧م، ص١٠٠.

(٤) لغة الشعر/ ٦٥٢.

(٥) الكتاب، لسيبويه (أبي بشر عمرو بن عثمان)، تحقيق عبد السلام هارون، دار القلم ، ١٣٨٥هـ – ١٩٦٦م، ١/ ٣٢.

الحصول على أكثر الطرق فاعليَّةً وتأثيرًا لقول ما يريدون [1]، ولو شئت لقلت: إن المعاني النحوية منطلقهم، يخدمونها ويتصارعون معها لإخراج كائن جديد ذي ملامح مختلفة عن ملامح المستويات الأخرى للّغة، وتتَّسم تجربتهم معها بالانفعال، ولهذا "فليس من الممكن وضع قواعد صارمة لها تتَّسم بالاطِّراد والاستمرار" [2]، نظرًا لتغيُّر القواعد النصية باختلاف الشعراء، وانطباعها بالاختلاف الذي تحمله شخصياتهم وأساليبهم اللغوية.

ربما يصحُّ لنا أن نقول إنَّ هذا العدول والخروج الذي تتميَّز به لغة الشعر هو موطن تميُّز هذا الفن اللغوي، فالشِّعر "لغةٌ داخل اللغة، نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم، وهي أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى" [3].

كما أن المفاجأة من خواص لغة الشعر، وهي من أجل ذلك تحتوي على انحرافات أكثر من تلك الواقعة في لغة النثر [4].

وليس معنى هذا أن الشعر طريقٌ للشذوذ أو العبث اللغوي، ولكنَّ كسر المألوف وتجاوز المعتاد طريقٌ لا مفرَّ منه ينبغي أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبدًا بالأنماط الشائعة في الحديث والتعبير.

دور الموسيقى في العدول:

وهناك أمرٌ لا ينبغي إغفاله ونحن نتحدَّث عن لغة الشِّعر وخروجها وتميُّزها، وهو دور الموسيقى الَّتي تمثِّل ركنًا شعريًّا مهمًّا لا ينفكُّ عن التراكيب والمعاني، وتؤثِّر في السلوك اللغوي للشعراء، ولعلَّ خير دليلٍ على ذلك: ما لاحظه الدكتور أحمد كشك حين بحث قضيَّة النداء في الشِّعر، فقد أكَّد أنَّ "النسق الأدبي الشعري درج على

---

(١) انظر : ظواهر نحوية في الشعر الحر/ ٢٤ .

(٢) لغة الشعر/ ٦٥٢.

(٣) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة الدكتور أحمد درويش، ط٣ القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣م، ص١٥٦.

(٤) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي/ ٥١.

حذف الأداة، وهذا يعطي إحساسًا واضحًا بأنَّ ما في الشِّعر من موسيقيَّة جليَّة أمرٌ يجعل الحذف مسلَّمًا به تسليمًا يصل إلى حدِّ نسيان وجود أداةٍ للنداء أصلاً ! "[1].

كما أنَّ دور الموسيقى يستدعي أهمِّيَّة التنغيم ودوره في اختلاف لغة الشِّعر، فالشِّعر في أصله فنٌّ مُنشَدٌ مُستمَع، هذه طريقته في إيصال الإبداع وتلقِّيه، والتنغيم " سبيل للفهم النحوي في لغةٍ أساس اعتمادها على المشافهة "[2]، ويأتي في الشِّعر مساعدًا ـ وأحيانًا بديلاً ـ لبعض المظاهر اللغوية، وقد لُوحِظ في الشعراء النابهين أنهم حين يكتبون شعرهم يراعون فيه الأداء والإلقاء.

خلصنا إذن إلى أنَّ في الشِّعر خروجًا عن اللغة المألوفة في حياة المتكلِّمين [3]، وفيه من الظواهر النحويَّة ما هو موافقٌ للقواعد وما هو مخالفٌ لها ، وتبدو المخالفات فيه وكأنَّها تنبيهٌ مستمرٌّ متَّصلٌ للأذهان لاستكشاف دور الاستعمال المأنوس الَّذي يُفقِد إلفُه والاعتيادُ عليه الإحساسَ به والتنبُّهَ له [4] ، واستكشاف الظواهر وتفسيرها وظيفة النحو، فتحليل العمل الفنِّيّ في الدراسات الوصفيَّة والأسلوبيَّة ، والملاحظة ، والتصنيف، وتحديد المميِّزات ، كلُّ هذا من النحو غير بعيد [5]، ولم يكن النحاة بمعزلٍ عنه، فالنظام النحوي ـ كما يقول د. كشك ـ " موصول بالنظام الفني، وقد جرى وراء الشعر منذ نشأته، وتمكنت فيه ظاهرة التأويل، وتمكن فيه قانون الجواز، مصالحةً مع المبدع، وتيسيرًا عليه "[6].

---

(١) من وظائف الصوت اللغوي/ ١٠٤.

(٢) من وظائف الصوت اللغوي/ ١١٢.

(٣) انظر: ظواهر نحويَّة في الشعر الحرّ / ٢٥.

(٤) انظر: السابق/ ١٢.

(٥) انظر: مفاهيم نقديَّة، تأليف رينيه ويليك، ترجمة د. محمَّد عصفور، الكويت، ١١٠ سلسلة عالم المعرفة ، جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ – فبراير ١٩٨٧م، ص٤٣١ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ .

(٦) شعر حسن كامل الصيرفي، دراسة نحوية دلالية، صالح الشاعر، القاهرة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، ٢٠٠٧م، ص٣.

نظرة النحاة إلى العدول :

والمؤكَّد أنَّ هذا الخروج الذي يطبع لغة الشِّعر قد لفت انتباه علماء النحو منذ البدايات الأولى، غير أنَّ الَّذين اهتمُّوا بهذا الخروج قد اختلفوا في نظرتهم إليه، فمنهم من سمَّاه ضرورةً، أو رخصةً، أو شذوذًا، " واهتدى قليلٌ منهم إلى أنَّ هذا من لغة الشُّعراء؛ لأنَّ ألسنتهم قد ألفت ذلك ودرجت عليه "(١).

وقد اختلفت عبارات النُّحاة في وصف خروج لغة الشِّعر وتميُّزها، إلاَّ أنَّهم اتَّفقوا على كونها مختلفة في بعض مناحيها عن اللغة المألوفة في الكلام، وتحتمل من الخروج والعدول والانحراف عن المعيار اللغوي ما لا يحتمله غيرها من المستويات اللغوية، فهذا سيبويه يقول: " اعلم أنَّه يجوز في الشِّعر ما لا يجوز في الكلام "(٢)، ويقول ابن جنِّي : "والشِّعر موضع اضطرار وموقف اعتذار ، وكثيرًا ما يُحرَّف فيه الكلم عن أبنيته ، وتُحال فيه المُثُل عن أوضاع صيغها لأجله "(٣)، ويقول ابن عصفور : " اعلم أنَّ الشِّعر لَمَّا كان موزونًا يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحَّة الوزن ويحيله عن طريق الشِّعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام ، اضطرُّوا إلى ذلك أو لم يضطرُّوا إليه ؛ لأنَّه موضعٌ أُلِفتْ فيه الضرائر "(٤).

وأقف أمام كلمة ابن عصفور السابقة لأعتبرها خلاصة ما انتهى إليه الموقف النحوي من لغة الشِّعر، فهو يهدم مصطلح الضَّرورة معنويًّا، ويؤسِّس لمفهوم الإجازة والألفة، أو بعبارتنا نحن المعاصرين (الخصوصيَّة) في لغة الشِّعر.

---

(١) لغة الشِّعر/ ٩.

(٢) الكتاب ١/ ٢٦.

(٣) الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جنِّي ، تحقيق محمَّد علي النجَّار ، ط٢ ، بيروت ، دار الهدى للطباعة والنشر ، د.ت . ٣/ ١٨٨ .

(٤) ضرائر الشعر ، لابن عصفور الإشبيلي ، تحقيق السيِّد إبراهيم محمَّد ، بيروت ، دار الأندلس، ص١٣ .

خصوصيَّة لغة الشعر:

وخصوصيَّة لغة الشعر تحتِّم علينا النظر إليه بما يستحقه، فليس الشِّعر نثرًا مضافًا إليه الوزن والقافية، وليس إعادةَ صياغة للأفكار النثرية، بل الشعر ـ كما قال الجاحظ ـ جنس من الصياغة وضرب من التصوير، والأفكار فيه تتلبَّس الشعر من أول لحظة لإبداعها، وتتخلَّق على هذه الصفة وبهذه الهيئة الشعرية[1].

لكن ينبغي التنبيه إلى أنَّ خصوصيَّة الشِّعر ليست محدودةً بحدٍّ، فلا حدود فاصلة بين الشعر والنثر تلزم المبدع وهو في إطار أحدهما بعدم تجاوزها، وإنَّما الأمر موكولٌ في ذلك إلى العرف الذي يتبدَّل من جيل لجيل[2]، ولهذا كانت الإشارة العبقريَّة من إمام النُّحاة بقوله: " وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك هاهنا "[3].

ملامح عامَّة للغة الشعر:

وما دام من الصَّعب حصر خصائص لغة الشِّعر وتحديدها بملامح قاطعة فقد يكون عنوان هذه المقالة خادعًا، غير أنَّ هناك قواعد كلِّيَّة ترسم ملامح عامَّة للغة الشعر، وتفرِّق بينها وبين لغة النثر من وجهةٍ نحويَّةٍ تحليلية، وهي مهمَّة جدًّا في إطار بحثٍ نحويٍّ نصِّي يستقي من نحو الجملة ونحو النص، وقد ذكر هذه القواعد الدكتور محمد حماسة ـ في كتابه (الجملة في الشعر العربي)[4] ـ على وجه الإجمال، فأثبتها هنا على هيئة نقاط:

- أساس التقسيم في الشعر مختلف عنه في النثر، النثر مقسَّم إلى جمل، والشعر مقسَّم إلى أبيات.
- الجملة هي وحدة الكلام، والبيت هو وحدة الشعر.

---

(١) انظر: الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، د. محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١م، ص٢٠.

(٢) انظر: لغة الشعر/ ٦٥٥.

(٣) الكتاب ١/ ٣٢.

(٤) الجملة في الشعر العربي، د. محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م، ص٢٦: ص٢٨.

- نظام النثر يحسن فيه الوقف على آخر الجمل، ونظام الشعر يلزم فيه الوقف على نهاية البيت (القافية).
- الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معنى الجملة، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة وحدة الإيقاع (البيت).
- البيت في الشعر وحدة إيقاع للقصيدة، والجملة في النثر وحدة دلالية للكلام.

وأختم هذه المقالة بأن أضيف إلى هذه القواعد من خلال مفاهيم نصِّيَّة، ما يلي:

- للوقف على البيت دلالةٌ على اكتمال معنى جزئي من معاني النص الشعري.
- ومناط هذا الوقف هو القافية، ولذلك فالقافية في حدِّ ذاتها عنصرٌ من عناصر التماسك في النَّصِّ الشِّعري.
- يتبادل مفهوم البيت في الشعر مع مفهوم الجملة في النثر، وكثيرًا ما يتداخل المفهومان.
- تعدُّ القافية من المعاني الجزئية المهمَّة في ربط النصِّ الشِّعري؛ فهي متَّصلة بمعنى البيت (أفقيًّا) من جهة، وببقية قوافي النص (رأسيًّا) من جهةٍ أخرى.

النَّحو وعلم النَّصِّ

تمهيد:

يفترض لهذه المقالة أن تبيِّن طبيعة الدراسة وأسلوبها ومنهجها والمفاهيم الَّتي تتبنَّاها وتبني عليها، وهي في الواقع غير منفكَّة عن المقالة السابقة، بل هما متكاملان؛ لأن السبيل إلى إدراك وفهم لغة النصوص ـ وعلى رأسها نصوص الشعر ـ وخصائصها هو "الدراسات النحويَّة النصِّيَّة" بكل ما يحمله هذا العنوان من تنوُّعٍ وثراءٍ واختلاف.

وتهدف هذه المقالة إلى عرض جملة من الأفكار والمبادئ العامَّة تفرض نفسها، وتحتِّم أن تحتلَّ الصدارة لإيضاح مفهوم النصِّ، ونحو النصِّ، وعلاقة نحو النص بنحو الجملة، ومبادئ نحو النص ومعاييره، وهي كلُّها وحدةٌ واحدة، وما انفصل الحديث عنها إلا ليتَّصل.

فقد بات معلومًا من البحث بالضرورة صعوبة البحث النَّصِّي؛ لأن سمته الجوهرية هي التداخل المعرفي، فهو متشعب المناهج، متعدِّد الأدوات، يستقي من النحو والدلالة وعلوم الأدب والبلاغة والشعر والأسلوب، وهو ـ مع ذلك ـ يأبى أن ينضمَّ تحت لواء أيِّ علمٍ منها، فهو جامع بين تلك العناصر اللغوية وعناصر أخرى غير لغوية تعود في مرجعيَّاتها إلى علم النفس وعلم الاجتماع والمنطق وغيرها، ولهذا تميَّز في وصفه وتحليله، وفي مناهجه وأهدافه، وطوَّع هذا التميُّز لتفسير النَّصِّ تفسيرًا إبداعيًّا [1].

النحو والدراسات النصية:

وربَّ ظان يظنُّ بُعد النحويِّين عن النصِّ ومعالجاته، وكون دراساته أقرب إلى المتخصِّصين في الأدب والنقد، فيرد عليه الواقع قائلاً: إن الدراسات النحويَّة أشدُّ

(١) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٤م، ص٩.

لصوقًا بالنصِّ، وأقدر على الوصـول إلى مراميـه ومعانيـه؛ لأن " الفكـرة الفنِّيَّـة تجلـو نفسها عبر سياق، وليست توجد خارجه" [١]، " وإذن فالفكرة لا يتضـمنُّها هـذا أو ذاك مما عسى أن يقتطف من النص حتى ولو أُحسن انتقاؤه، وإنَّما يعبَّـر عنهـا عـبر البنيـة الفنِّيَّة برمَّتها، والباحث الذي لا يفهـم هـذه الحقيقـة فيـذهب يفـتِّش عـن الفكـرة في مقتطفات يجتزئها من هنا أو هناك يشبه شخصًا يعلم أن البيت قد بُـني وفقًـا لتصـميم خاص فيبدأ في تحطيم الجدران بحثًا عن المكان الذي يجد فيه هذا التصميم، في حين أن ذلك التصميم لا يتمثل في جدارٍ مـا، وإنمـا يتحقـق عـبر التناسـب الهندسـي للمبنـى بأكمله، أي أن التصميم هو فكرة العمل المعماري، أمَّا بنية ذلك العمـل فهـي تجسـيد لتلك الفكرة " [٢].

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الدراسات النحويَّة النَّصِّيَّة ليست خارجة عن نحو الجملـة أو النحو القديم، بل التراث النحوي بما يحويه مـن مفـاهيم وقواعـد هـو الأسـاس الفعلـي للاتجاهات النصية، وهو منبع كثير مـن أفكارهـا وتصـوراتها ومفاهيمهـا، وهـذا واضـح بشكل كبير في مؤلفات رواد نحو الـنص، أمثـال (فـاينريش) و(فانـدايك) ومنـاهجهم في التحليل النصِّي [٣].

كما أنَّ فكرة النَّصِّية نفسها ليست غائبةً عن تراثنا النحوي، فحين نقرأ مثلاً قـول ابن هشام: " القرآن كلُّه كالسُّورة الواحدة، ولهـذا يـذكر الشـيء في سـورة وجوابـه في سورة أخرى" [٤] نجده تعبيرًا عمليًّا عن فكرة الوحدة النصية، وخروجًا من دائرة الجملة إلى دائرة أرحب هي دائرة النص، نحو الجملة إذن ليس بريئًـا مـن نحـو الـنصِّ، لكنَّـه

---

(١) تـحليل النص الشـعري/ ٨٠.

(٢) تحليل النص الشعري/ ٨١.

(٣) علم لغة النص/ ١١٨.

(٤) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام الأنصاري، تحقيق د. مازن المبـارك ومحمَّـد علـي حمد الله، بيروت ، دار الفكر ، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م، ص٣٢٨.

جعل إحكام أمر الجملة اهتمامه الأول، ووقف عندها وقوفًا وظيفيًّا ليترك ما فوقها لغيره من التخصصات تكمل التلاحم سبكًا وحبكًا، ولا ننسى أنَّ النحاة في سياق نحو الجملة قد أقروا عدَّة أمور تفوق مرام الجملة، كمراعاة السياق مقامًا وحالاً، وأمن اللبس لدى السامع.

فالتركيب النحوي "ليس منطقًا صوريًّا ـ أي مجردًا ـ كما أنه ليس خاليًا تمامًا من الوظيفة المعجمية، فمستويات اللغة ـ من صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية ـ تمتلك شبكة علائقية باطنية لم يهتم علم اللغة ـ بعد ـ بالكشف عن طبيعتها أو وظيفتها، وهذه الشبكة تقوم بوسم المستوى اللغوي المعين بسمات المستويات الأخرى أو بعضها، بما يهيئه للانتقال إلى المستوى الذي يليه دون انقطاع وظيفي"(١).

وأبرز نقاط الخلاف بين نحو النص ونحو الجملة أنَّ نحو النص يتجاوز الجملة، ويحدد النص بأنه "وحدة دلالية كبرى"، كما أن له مهام يستهدف تحقيقها تختلف عن مهام نحو الجملة (٢).

ويبدو لي أن الخلاف الجوهري بين نحو الجملة ونحو النص يتمثَّل في اقتصار نحو النص على مناط الإبداع وتخفُّفه من كثيرٍ من قضايا اللغة النفعيَّة كالصِّحَّة التركيبيَّة والالتزام الحرفي بالمعيار، حتَّى إنَّه حين يتناول مثل هذه القضايا التي هي جوهرية في نحو الجملة فإنما يتناولها لا ليقف عندها بل لينفذ إلى أغراض فنِّيَّة جوهرية بالنسبة له، هذا من حيث المهمَّة والهدف، كما أنه يختلف في مصادر استمداده كما سبق بيانه، ويُعدُّ في ذلك أوسع من نحو الجملة، يخطئ إذن من يقابل بين نحو النص ونحو الجملة ويجعل الأول دعوة لإلغاء الآخر، ومثله في ذلك كمثل من يقول إن غرفة الموسيقى في مدرسةٍ ما قد بُنيت من أجل هدم غرفة المدير.

---

(١) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، للدكتور محمد فكري الجزار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.

(٢) علم لغة النص/ ١١.

والذي نجد الواقع يؤكد عليه، أنَّ علم النص لا غنى له عن نحو الجملة؛ لأنَّه بناء عليه وتطوير له، ومن المسلَّم به أن المتطوِّرات لا يلغي لاحقها سابقها وإنما يأخذ مكانًا بجانبه، كما أن المستويات اللغوية تتوالى ولا تتنافى، فعلم الصرف لا يلغي علم الأصوات، وعلم النحو لا يلغي علم الصرف، وكذلك الدلالة لا تنفي النحو بل تفتقر إليه، وإذا كان هذا حاصلاً في المستويات اللغوية، فما بالنا بفرع من النحو لا ينهض أن يكون مستوى لغويًّا مستقلاًّ؟

وممَّا يبيِّن العلاقة الوثيقة بين نحو الجملة ونحو النص، تأكيد الباحثين الأول في الدراسات النصية على أن دراساتهم لم تخرج عن إطار الجملة "إلا في إشارات دقيقة إلى العلاقات الدلالية العميقة التي تربط بين الجمل والمتواليات الجمليَّة"[(١)]، أي العلاقات الكبرى التي تجعل من الجمل (نصًّا).

فليس الاختلاف بينهما شاسعًا بحيث يختلفان اختلافًا كلِّيًّا، ولذلك وجدنا كثيرًا من الظواهر الَّتي تعالج في إطار النص بوصفه وحدة كبرى قد كانت محور كثير من البحوث النحوية السابقة الَّتي كانت تعدُّ الجملة أكبر وحدة في التحليل النحوي، غير أنَّ نحو النص يتوسع ويراعي في وصفه وتحليلاته عناصر أخرى لم توضع في الاعتبار من قبل، لقد عُني علم النَّصِّ بظواهر تركيبية مختلفة ترد في النصوص، "منها علاقات التماسك النحوي النصي، وأبنية التطابق والتقابل، والتراكيب المحورية، والتراكيب المجتزءة، وحالات الحذف، والجمل المفسرة، والتحويل إلى الضمير، والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها في نصوص فردية، وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة، والَّتي لا يمكن تفسيرها تفسيرًا كاملاً دقيقًا إلا من خلال وحدة النَّصِّ الكلِّيَّة"[(٢)].

(١) علم لغة النص / ١١٩.
(٢) علم لغة النص/ ١١٩.

ومن ثَمَّ فلا مبرِّر لانفصال أحدهما عن الآخر؛ لأن مباحث نحو الجملة شرطٌ جوهريٌّ للدراسات النَّصِّيَّة، فالعلاقة بينهما ـ إلى حدٍّ بعيد ـ علاقة تكاملية [1]، ولأنَّ النحو أساس تحليل النص، "فالحدود بين تحليل النص والنحو غير واضحة؛ لأنَّ مفهوم الجملة يُستخدم بشكل مزدوج: بوصفه نمطًا للجملة في النَّحو، وبوصفه عنصر نص في التحليل النصي"[2].

وأوَّل ما يلفت النَّظر من مفاهيم علم النَّصِّ أنَّه يعطي الجملة حقَّها ولا يجور عليه، ويعُدُّها "الوحدة المحوريَّة لبنية النص"[3]، بيد أنَّه يبدأ من حيث ينتهي نحو الجملة، فحتَّى منتصف الستِّينيات كان يُنظَر إلى الجملة وحدها على أنها الوحدة الأساسيَّة الَّتي يمكن تعيينها، ومن ثَمَّ هي متاحة للوصف اللغوي، وتتَّضح هذه النظرة من خلال تعريف بلومفيلد للجملة تعريفًا شكليًّا صارمًا بقوله: "الجمل: شكلٌ لغويٌّ مستقلٌّ، لا يتضمَّنه ـ من خلال أيِّ تركيب نحوي ـ شكل أكبر منه"[4].

أمَّا منزلة الجملة في البحوث النَّصِّيَّة فهي تابعة لا رئيسة، أي أنَّها جزءٌ من كلٍّ وليست مقصودة لذاتها، ولذا كانت جميع الاتجاهات اللغوية النصية رغم اختلافها وتباين تصوُّراتها تتفق في المفهوم القائل: "إنَّ أعلى وحدة مختصَّة للتحليل اللغوي ليست الجملة، بل النص"[5].

ينبغي لنا إذن أن نعرِّج على المفهوم اللغوي والاصطلاحي للنَّصِّ الَّذي يُعدُّ ـ بمفهوم العلوم النَّصِّيَّة ـ أعلى وحدة في التحليل اللغوي.

---

(١) مدخل إلى علم لغة النص، تأليف فولفانج هاينه مان وديتر فيهفجر، ترجمة د. سعيد بحيري، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٤م، ص٦.

(٢) راجع: المدخل إلى علم اللغة، تأليف كارل ديتر بونتنج، ترجمة د. سعيد بحيري، ط٢، القاهرة، مؤسسة المختار، ١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م، ص١٤٣.

(٣) التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تأليف كلاوس برينكر، ترجمة د. سعيد بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م، ص٣٢.

(٤) مدخل إلى علم لغة النص/ ١٦.

(٥) التحليل اللغوي للنص/ ١٧.

المعنى اللغوي للنص:

يدور معنى النص في المعاجم العربيَّة حول معنى الرَّفع بمعنييه الحقيقي والمجـازي، فمنه مِنصَّة العروس وهي ما تجلس عليه مرتفعة[1]، ونصُّ الحديث: رفعُـه، والـنَّصُّ: الإسناد إلى الرئيس الأكبر، ونصُّ كلِّ شيء: منتهاه ومبلغ أقصـاه[2]، كمـا وردت لـه معانٍ أخر، يقول صاحب القاموس: ونصَّ ناقتَه: استخرج أقصى ما عندها من السَّير .... ونصَّ المتاعَ: جعل بعضه فوق بعض[3].

وأنا ألمح في كلِّ هذه المعاني ما يقرِّب المعنى اللُّغوي جدًّا من المعنى الاصـطلاحي للنَّصِّ، فالنَّصُّ بأبسط تعبير هو مجموعٌ ذو عنوان من الجمل المسبوكة المحبوكة، يستمدُّ من معاني سائر جمله ليؤدِّي المعنى الكلِّيَّ الَّذي وُضع من أجلـه، فوضـع الجمـل مـع بعضها ـ أو رصفها فوق بعضها ـ ملموحٌ فيه، وكونه منتهـى الجمـل ومبلـغ أقصـاها ملموحٌ أيضًا، وارتفاعه فوق ما لا يُعدُّ نصًّا ملموحٌ أيضًا.

أمَّا معنى النَّصِّ في اللاتينية فإنَّه يضيفُ بُعدًا آخر، فمعنى الـنصِّ ـ Textus ــ في الأصل: النسيج، أو: أسياج مضـفَّرة محبوكـة[4]، فنسـيج الـنَّصِّ وحبكـه هـو الملمـح الأساس في المعنى اللُّغوي للنَّصِّ في اللاتينيَّة.

المعنى الاصطلاحي للنص:

وعلى الجانب الاصطلاحيِّ للنَّصِّ نجد تعريفاتٍ كثيرة، إلا أنَّها تنطلق في الغالـب من الفرض القائل إنَّ النصوص ـ في الأساس ـ يمكن تحديدها بأنَّها تكـوينٌ بسـيطٌ مـن الجمل تنشأ بينها علاقات تماسك[5].

---

(١) راجع: مختار الصحاح ص٢٧٦.

(٢) راجع: لسان العرب (ن ص ص).

(٣) القاموس المحيط، باب الصاد، فصل النون.

(٤) مدخل إلى علم لغة النص/ ٤.

(٥) السابق/ ٢١.

ويُعتبر (إيزنبرج) أول من حاول تطوير نحو شامل للنص، وهو يعرِّف النَّصَّ بأنَّه "تتابعٌ متماسكٌ من الجمل "[(١)].

ويُلاحظ في هذا التعريف الجامع أنَّه يصف التَّتابع بالتماسك، وبكونه من الجمل، فأيُّ تتابعٍ جملي لا يوصف بأنَّه نصٌّ إلاَّ حين يمكن أن يُفسَّر بأنَّه مترابط وبأنَّه متماسك من ناحية المضمون[(٢)].

وكذلك كون التتابع من الجمل يعني "أنَّ الجملة أصبحت معلمًا رئيسيًّا في تدرُّج وحدات لغوية، أي أنَّها تُعدُّ وحدة بناء النَّصِّ، والنتيجة الأهم لهذا التصوُّر هي أنَّ مفهوم التماسك النصي المركزي بالنسبة لعلم لغة النص قد فُهِم فهمًا نحويًّا محضًا، فهو لا يسم في الاتجاه اللغوي البحثي النَّصِّي إلا العلاقات النحويَّة الدلالية بين الجمل أو بين عناصر لغوية (مفردات، وضمائم ... إلخ) في جمل متعاقبة[(٣)].

ويعدُّ تتابع الجمل أهم سمات النصية وأكثرها تأثيرًا في أهداف علم النص ووظائفه، فقد نتج عن اشتراط هذا التتابع النظر إلى مشكلة ربط الجمل على أنها أساس وشرط لإيضاح عمليات إنتاج النص، ويجب أن تكون وظيفة نحو النص من خلال هذا المفهوم استنباط قواعد النص؛ للرَّبط المشار إليه بين الجمل، التي تقدم من جهتها معلومات دلالية ونحوية، ويمكن أن تشترك مع مكونات النحو الأخرى في إيضاح مفهوم النص جيد السبك في لغة ما، وبناءً على ذلك تحدَّد أيضًا السمة النصية الكلية (جودة السبك) بأنه تتابع أفقي متماسك لوحدات لغوية مترابطة بشكل متتابع بناءً على أسس محددة [(٤)].

وما دام الحديث عن تتابع مترابط من الجمل فقد جُعِلَ نموذج ربط الجملة أساسًا للوصف في البحوث النَّصِّيَّة، فترابط الجمل المفردة في نصٍّ ما ينتج عن الملامح

---

(١) السابق/ ٢٠.
(٢) التحليل اللغوي للنص/ ٢١.
(٣) التحليل اللغوي للنص/ ٢٤.
(٤) مدخل إلى علم لغة النص/ ٢١.

المشتركة في البنية السطحية المؤسسة للتماسك، وبخاصة من خلال ظواهر نحويَّة فرديَّة تُفهَم على أنها ملامح مؤسسة للنص، وتوصف بدرجة عالية من الدِّقَّة[(١)].

ومن الأمور المهمَّة في اشتراط كون التَّتابع المترابط من الجمل، هو التفرقة بين العلامات اللغويَّة الأساسيَّة البسيطة (كالمورفيمات، وإلى حدٍّ بعيد أيضًا المفردات)، والعلامات المعقَّدة (مثل الضمائم، والمركبات، والجمل)، فالجملة هي أهمُّ وحدة في بناء النصِّ كما سبق القول، ولذلك لا ينبغي أن يُقال إن أبنية لغوية أصغر، كالمنطوقات المكونة من كلمة واحدة (مثل: حريق!، النجدة! ...) ـ وهي الَّتي تُسمَّى (الجملة المختصرة)[(٢)] ـ أو الأبنية المكونة من جملة واحدة (مثل: ممنوع الدخول إلى موقع البناء) في إطار شروط موقفية محددة للغاية لا يمكن أن تقوم بوظيفة النصوص بالمعنى التواصلي، غير أن العلوم النَّصِّيَّة تهتمُّ في المقام الأوَّل بالنصوص الَّتي تظهر فيها درجة أعلى من التعقيد، سواء من الناحية النحوية أو من الناحية الموضوعية، وبذلك تشكِّل النصوص التي تتحقق بوصفها تتابعات من جمل ـ في الأساس ـ مجال موضوع التحليل اللغوي للنصوص[(٣)].

اتجاهات في علم النص:

ومع أني أعرض الأمر هنا وكأنه قضيَّة مسلَّمة ـ وهو كذلك في الغالب ـ ، إلا أن الآراء اختلفت فيه اختلافًا بيِّنًا، فدي بوجراند مثلاً يعتبر (إعلانات الطرق، والبرقيات ونحوها) نصوصًا متألِّفة من عناصر ليس لها ما للجملة من الشروط[(٤)]، حتى إنَّ البعض أدخل في مفهوم (النص) محادثات الهاتف، وإشارات المرور الضوئيَّة، والأغنية، والرسم

---

(١) مدخل إلى علم لغة النص/ ٣٠.

(٢) راجع: الجملة الوصفية في النحو العربي، د. شعبان صلاح، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٢٥.

(٣) التحليل اللغوي للنص/ ٢٨.

(٤) انظر: النص والخطاب والإجراء، تأليف روبرت دي بوجراند، ترجمة د. تمام حسان، ط١ القاهرة، عالم الكتب، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م، ص٩٧.

الدالَّ على رمز أو فكرة[1]، وذلك راجع إلى أنَّ في علم لغة النَّص اتِّجاهًا آخر غير الاتجاه الذي يعنينا ـ القائم على الأساس اللغوي ـ وهو الموجَّه على أساس نظرية التواصل من منظور براجماتي، وهو الذي أدخل البعد اللغوي الاجتماعي في النص من خلال مراعاة عنصر (التواصل والفعل الكلامي)، فلم يعد ينظر إلى النص على أنه "تتابع جملي مترابط نحويًّا"، بل على أنه "فعل لغوي معقد يحاول المتكلم أو الكاتب به أن ينشئ علاقة تواصلية معينة مع القارئ أو السامع"[2].

وهذا الاتجاه الذي ربط مفهوم النص بالفعل الكلامي أو وظيفة التواصل ربما يكون مكمِّلاً للاتجاه القائم على النظام اللغوي ومتَّصلاً به اتِّصالاً وثيقًا، وهو من الأهمِّيَّة بمكان؛ لأنَّه يكسر التفريق المصطنع بين النظام اللغوي والأداء أو بين اللغة والكلام[3]، فيجب مراعاة هذا العنصر ويدخل في أوجه وصف النص، إلاَّ أنَّه لا يجوز أن يجور على الطبيعة اللغوية لعلم النص، ولا يجوز أن تدَّعي الدراسات النَّصِّيَّة أنها تكشف عن مقولات السياق الاجتماعي ووحداته؛ "لأن من البدهي أن وصفًا مناسبًا لهذه الوحدات الأساسيَّة يتطلب وسائل أخرى غير تلك التي يمتلكها فرع لغوي"[4].

الاتِّجاه البراجماتي إذن يجور على علم النص ويخرجه عن طبيعته حين يدَّعي أنَّه علم شامل؛ فهذا مخالف للواقع، وينبغي أن تنحصر دراسات النص في بحث أبنية النص وصياغاته، وذلك من خلال تضمُّنها في سياقات اتِّصاليَّة وسياقات اجتماعيَّة ونفسيَّة بوجهٍ عامّ[5]، فيأخذ الجانب الاجتماعي حقه دون جور على أساس علم النص ومهمَّته اللغويَّة.

---

(١) انظر: مدخل إلى علم لغة النص/ ٤.
(٢) التحليل اللغوي للنص/ ٢٥، وقارن بـ: مدخل إلى علم لغة النص/ ١٤.
(٣) راجع: التحليل اللغوي للنص/ ٢٦، ٢٧.
(٤) مدخل إلى علم لغة النص/ ٨.
(٥) السابق/ ٨، ٩.

فالنصوص هي منطلق البحث اللغوي النصي وهدفه ـ ويجب أن تظل كذلك ـ ، ومن الجائز أن يُعدَّ تداخل الاختصاصات (تضافر العلوم) في معالجة النصوص في الوقت الحاضر شرطًا ضروريًا لمدخل منهجي موفق، دون توسيع مبالغ فيه لمجال الموضوع، ومن ثم يشكِّل النص نفسه الموضوع الأساسي والأصلي لعلم النص، وهي المهمَّة المحورية له[1].

العناصر البنائية في النص:

وإذا نظرنا إلى النصوص وعناصرها البنائية وجدناها تتكون من وحدات نحوية مفردة وأخرى مركبة تسهم جميعها في تشكيل النصوص وتحقيق تماسكها، فالنص يوصف بأنَّه "نظام فعَّال، بمعنى أنه تجمُّع من الوظائف يوجد من خلال عمليات قوامها الحكم والانتقاء اللذين يكونان بين عناصر النظام الافتراضي، ولهذا يمكن أن يوصف إنشاء النص بأنه (تفعيل)"[2]، والوظائف المعنيَّة بذلك التَّجمُّع هي ـ حتمًا ـ الوظائف النحويَّة، حيث يرصد علم النص هذه الوظائف ومن ثَمَّ ينظر إلى أساليب تفعيلها بواسطة منشئ النص ليحكم في النهاية على النص ودرجة جودته وإحكامه.

ومن العناصر النحوية المفردة التي توضع في الاعتبار عند تحليل النصوص بناء على ذلك: أشكال الربط، والضمائر، والأدوات، وأشباه الظروف، وأدوات السؤال والإجابة، والعناصر الإشارية للمواقف المختلفة، وصيغ الخطاب، وبعض المورفيمات اللفظية، وغير ذلك، وعلى الجانب الآخر يهتم بخواص كلِّيَّة للجمل، كالتنغيم، ونبر الجملة، والتوكيد والتقابل، وتتابع عناصر الجملة، وبناء الحذف، وغير ذلك[3].

ويُلاحظ في مداخل وصف الوحدة اللغويَّة (النَّصّ) أنها بُعثت من داخل النحو، وأنَّها تنطلق من الفرض القائل: إن النصوص ذات طبيعة مماثلة للجملة أساسًا، وإنَّ نحو النص ـ

(١) مدخل إلى علم لغة النص/ ٩.
(٢) النص والخطاب والإجراء/ ٩٧.
(٣) انظر: مدخل إلى علم لغة النص/ ٢٢.

تبعًا لذلك ـ يجب أن يكون نموذج الإطار لوصف النصوص، وإن قواعد بناء النص تكمل قواعد بناء الجملة، ولهذا ينبغي التوسع في صياغة قواعد نحوية للنص قياسًا على القواعد النحوية للجملة[1].

هذه الدعوة إلى التوسع في نحو النص واستكمال بناء قواعده نابعة من حقيقة أن تحليل بنية النص يجب أن يتمَّ بعرضها على مستويين مرتبطين ببعضهما ارتباطًا وثيقًا، وهما المستوى النحوي والمستوى الموضوعي أو المعنوي، فعلى مستوى الوصف النحوي يُدرس التماسك النحوي، أي العلاقات النحوية الدلالية التي هي الرابط الأساسي للجمل المتعاقبة في نص ما، وعلى المستوى الموضوعي يُدرس الربط الإدراكي الذي ينشئه النص بين الأحوال المعبَّر عنها في الجمل، وهي المضامين الجملية والقضايا[2].

ونحن في غنى عن القول باستحالة دراسة أحد المستويين دون الآخر؛ إذ تصبح الدراسة في تلك الحالة بمثابة قطع الأصل عن الفرع وفصم المقدِّمات عن النتائج، وتفقد الدراسة النصِّيَّة حينئذٍ فائدتها المرجوَّة، وسيأتي الكلام في ذلك تاليًا للكلام في معايير النَّصِّيَّة.

تعريف نحو النص:

أمَّا نحو النَّصِّ فقد اختُلِف في تحديد ماهيَّته وتقديم تعريف واضح له، غير أنَّ المفهوم منه بشكلٍ عامٍّ : ذلك الفرع من قواعد النص الَّتي لم تُقم بعد، وهو الذي يصف وسائل التعبير المسؤولة عن عملية تشكيل النص، وخلافًا لدلالة النص وبراجماتية النص يقتصر مجال نحو النص على الوسائل اللغوية المتحقِّقة نصِّيًّا والعلاقات بينها[3].

(١) مدخل إلى علم لغة النص/ ٢٩.
(٢) التحليل اللغوي للنص/ ٣١.
(٣) مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، تأليف زتسيسلاف واورزنياك، ترجمة د. سعيد بحيري، القاهرة ، مؤسسة المختار، ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م، ص٦٠.

وفي تعريف زتسيسلاف السابق لنحو النص أجده يلمس حقيقةً مهمَّة هي التـزام نحو النص بكونـه نحـوًا وصـيانته للبحـث اللغـوي وعـدم الخـروج عـن مهمَّتـه كمـا أوضحت من قبل.

ولا يبعد كثيرًا عن التعريف السابق قول د. سعيد بحيري عارضًا وجهة نظر فندايك: " إن نحو النص هو صياغة القواعـد الـتي تمكّننـا مـن حصـر كـل النصـوص النحويَّة في لغةٍ ما، ومن تزويدنا بوصفٍ للأبنية "(١).

وألاحظ أن الأمر الَّذي شغل الباحثين في التعريفات السابقة لنحو الـنص منـوطٌ بمهمَّته ومجاله أكثر من تعلُّقه بماهيَّته أو حقيقته، وهو أقرب إلى التعريف باللازم منه إلى إيضاح المفهوم.

وقد قيل أيضًا في تعريفه: " هو نمطٌ من التحليل ذو وسـائل بحثيَّـة مركَّبـة، تمتـدُّ قدرتها التشخيصيَّة إلى ما وراء الجملة، بالإضـافة إلى فحصـها لعلاقـات المكوِّنـات التركيبيَّة داخل الجملة "(٢).

وهو تعريفٌ حسن، غير أنَّه مجملٌ بحيث يفتقر إلى تفسير، كما أنَّ فحص علاقات المكونات التركيبية داخل الجملة ليس هو مهامَّ نحو النص الأساسية، بل ذلك الفحص جزءٌ من دورة عمله داخل النص.

ونجد تعريفًا لـ(ديفيد كريستال) قد حظي برضا كثير من الباحـثين لدقَّته وشموله؛ حيث عرَّف نحو النصّ بأنّه " العلم الَّذي يبحث في سمات النصوص وأنواعها وصـور الترابط والانسـجام داخلـها، ويهـدف إلى تحليلـها في أدق صـورة تمكننـا مـن فهمهـا وتصنيفها ووضع نحو خاصّ لها، ممّا يسهم في إنجاح عملية التواصل الّتي يسـعى إليهـا منتج النصّ ويشترك فيها متلقّيه ..."(٣).

---

(١) علم لغة النص/ ١٣٥.

(٢) عناصر السبك بين القدماء والمحدثين، د. نادية رمضان النجار، بحث منشور بكتاب المؤتمر الثالث للعربيـة والدراسات النحوية الصادر عن كلية دار العلوم، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م، ٢/ ٥٦٣.

(٣) علم اللغة النّصّيّ بين النظرية والتطبيق– نماذج من السنة النبوية، ص٥ .

وأعتقد أنه من بين التعريفات السابقة كلها لن نجد تعريفًا أوفى ولا أوضح ولا أدقَّ من هذا؛ فقد بيَّن مهمَّة ومجال عمل نحو النص (البحث في سمات النصوص وأنواعها)، وأشار على وجه الخصوص إلى ملمحين رئيسين ومعيارين مهمَّين لنحو النص هما السَّبك والحبك بقوله: (وصور الترابط والانسجام داخلها) حيث الترابط للألفاظ والصيغ، والانسجام للمفاهيم والمعاني، وبيَّن أهدافه القريبة (تحليل النصوص في أدقِّ صورة)، ومهمَّاته العظمى (فهم النصوص وتصنيفها ووضع نحوٍ خاصٍّ لها)، وأشار إلى عملية التواصل بين المبدع والمتلقِّي، وهي القضية ذات الأهمية الكبرى والتي بالغ البعض فيها كما سبق إيضاحه.

معايير النَّصِّيَّة:

وقد استنبط كلٌّ من بوجراند ودرسلر سبعة معايير لإيجاد النصوص واستعمالها يجب أن يفي بها كل نص، فإذا كان أحدها غير متحقِّق عُدَّ خارجًا عن مفهوم النَّصِّ.

وهذه المعايير جميعًا ذات سماتٍ علاقيَّة، تهتمُّ بكيفيَّة ارتباط الوقائع بعضها ببعض من خلال الروابط الملفوظة الرابطة بين وقائع ظاهر النص (السبك)، ومن خلال الروابط الملحوظة التي تربط بين المفاهيم والمعاني (الحبك)، ومن خلال اتجاهات المشتركين تجاه النص (القصد والقبول)، ومن خلال الدمج بين ما هو جديد وغير متوقَّع وما هو معلوم ومتوقَّع (الإعلامية)، ومن خلال عناصر (سياق الموقف)، ومن خلال صلة متبادلة بين النصوص (التناص)[١].

وهذه المعايير هي[٢]:

---

(١) معايير النصية- دراسة في نحو النص، رسالة ماجستير بإشراف د. تمام حسان، إعداد محمد أشرف عبد العال، كلية دار العلوم، ٢٠٠٣م، ص١٠.

(٢) راجع كلاً من: النص والخطاب والإجراء/ ١٠٣: ١٠٥، مدخل إلى علم لغة النص/ ٨٠، ٨١.

١- (السبك) أو الربط النحوي، ويعكس هذا المعيار ارتباط وحدات النص من خلال مفاهيم نحويَّة، بحيث تبدو عناصر بناء النصِّ على صورة وقائع متتابعة يؤدي السابق منها إلى اللاحق، ويتحقق لها الترابط الرصفي أو النظمي.

٢- (الحبك) أو الالتحام، ويسمى التماسك الدلالي، وهو العنصر الأهم في تشكيل المعنى بحيث يشكل مع المعيار السابق وحدة ثنائية الوسائل لربط اللفظ بالمعنى.

٣- (القصد) أو المقصدية، وهو موقف منشئ النص من كون صورةٍ ما من صور اللغة قُصِد بها أن تكون نصًّا مسبوكًا محبوكًا، موضوعًا للتوصُّل إلى غايةٍ بعينها.

٤- (القبول) أو المقبولية، ويتضمَّن موقف مستقبل النص إزاء كون صورةٍ ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام.

٥- (رعاية الموقف) أو الموقفية، وهذا المعيار هو مجموع العوامل الَّتي تجعل نصًّا ما ذا ارتباط وثيق بالموقف الاتصالي، ولذلك لا يوجد نصٌّ دون ارتباط بالموقف، لأنَّ معنى النص واستعماله واستقباله تتحدَّد كلُّها من خلال الموقف.

٦- (الإعلاميَّة) أو الإبلاغية، وتتعلّق الإعلامية بإمكانية توقع المعلومات الواردة في النص أو عدم توقعها على سبيل الجدّة.

٧- التناصّ، ويتضمَّن العلاقات بين النصِّ ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بوساطة أم بغير وساطة.

ومن هذه المعايير معياران تبدو لهما صلة وثيقة بالنص (السبك والحبك)، واثنان نفسيَّان بصورة واضحة (رعاية الموقف والتناص)[1]، ويمكن تصنيف هذه المعايير كما يلي:

---

(١) النص والخطاب والإجراء/ ١٠٦.

١- ما يتَّصل بالنص في ذاته، وهما معيارا السبك والحبك.

٢- ما يتصل بمستعمل النص، سواء أكان مبدعًا أم متلقِّيًا، وهما معيارا القصد والقبول.

٣- ما يتَّصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، وتلك معايير: الإعلامية ورعاية الموقف والتناص"[١].

ورغم أن هذه المعايير موضوعة بشكل علمي دقيق، إلاَّ أنَّ النَّظر فيها كثيرًا ما يلمس بعض مواضع تحتاج إلى مراجعة، وخاصَّةً في معياري القصد والقبول، فهما في الواقع غير محدَّدَين تحديدًا دقيقًا، بل إنِّي أزعم أنَّهما خارجان عن سيطرة الباحث والناقد، فالقصد يتهاوى أمام عدَّة أشياء، كنصوص المدَّعين في كلِّ فن، وخلو النص من السبك والحبك مع وجود القصد، كما أن القبول أيضًا يخضع لسيطرة ثقافة المتلِّقي وتناسبها مع ثقافة المبدع أو عدم التناسب، وهذا يُدخلنا في قضايا عدَّة خارجة عن نطاق النصِّ، وهي في الغالب غير مجدية.

أمَّا مصطلح (التناص) فهو مصطلحٌ خادع؛ ففي صياغته على صيغة (تفاعُل) ما يشير إلى تأثير متبادل، وهذا غير واقع، فطالما أثَّر السابق في اللاحق، فهل نقول في نصِّ السابق إنَّ فيه (تناصًّا) مع اللاحق؟

يبدو لي أنَّ مصطلح (التناصّ) مرتبط بشكل ما بالمذهب البنيوي والمبدأ المشهور فيه (موت المؤلِّف)[٢]، وما دام المؤلِّف لا دور له فالنصوص تتداخل وتتلاقح من غير قصدٍ للمؤلِّف في ذلك، وبهذا يسوغ وصف نَصٍّ سابق بالاقتباس والتَّضمين من نصٍّ لاحق، فالأدق إذن لوصف العلاقات بين النصوص بوصف عام تسميتها " تداخل النصوص " .

---

(١) معايير النصية/ ١٠.

(٢) انظر: الخطاب النقدي وأزمة الهوية، د. محمد طه عصر، القاهرة، ٢٠٠٢.

وحاصل ما أريد قوله في هذه المعايير أنَّها ـ من حيث هي نظريَّة ـ تحمل فهمًا جيِّدًا لمكوِّنات النصِّ وعناصر وجوده ورحلته من الخلق والإبداع إلى القبول والتلقِّي، غير أنَّنا في نطاق بحثٍ نصِّي منتج لآثاره سنضع في بؤرة الاهتمام معياري السبك والحبك، لاتِّصالهما بالنَّصِّ ذاته من جهة، ومن جهةٍ أخرى لتكاملهما وفق نظرية اللفظ والمعنى، فالسبك شكليٌّ صناعيٌّ يدرس المباني ليوصل إلى المعاني، والحبك ذوقيٌّ معرفيٌّ يوضِّح جماليَّات النَّصِّ وأدبيَّاته، أمَّا سائر المعايير الأخرى ـ وأنا لا أغضُّ هنا منها ولكنِّي أحاول وضعها في مكانها الصحيح ـ فهي شديدة الارتباط بالسبك والحبك بحيث تظلُّ دائمًا مفتقرةً إليهما، ولهذا فالأولى بها ـ فيما يبدو لي ـ أن تُدرَس ضمنًا لا استقلالاً.

الملامح الشكلية العامة لشعر الجواهري

يتميز الجواهري بأسلوب شعري فريد وقدرة فائقة على الصياغة، حيث أجهد نفسه وأتعبها في التمرس بالكلمة، وقرأ كثيرًا، وأُعجب بالذي قرأ وحفظ، فصار ذلك مادة خصبة أضيفت إلى تجربته الغنية، فظهر شعره بهذا الشكل الفريد (١).

وقد كان لتكوينه الثقافي أثره الواضح في أسلوبه المشرق الذي اعتمد في تثقيفه وتجويده على غرر التراث العربي، الذي سرى بروحه وصوره وألفاظه في كثير من قصائده، فاتخذ من هذا التراث مثلاً أعلى في الأسلوب الشعري، دون التورط في أن يكون هذا الاتجاه لديه نوعًا من التقليدية أو المحاكاة بمعناها الرديء الذي تُلغى معه الشخصية أو تُغلق المشاعر عما يحيط بالشاعر ويمس نفسه (٢).

ومن الخواص الأسلوبية التي فشت في شعر الجواهري بفعل تأثره بالتراث: المحسنات البديعية، من طباق، وجناس، وحسن تعليل، وحسن تقسيم، وما إلى ذلك(٣).

أما موضوعات شعره الغالبة، والتي تتصل بالسياسة والمجتمع، فقد فرضت على شعره كثرة أساليب الطلب، مما يعكس التباين بين ما يريده الشاعر وما يفرضه عليه مجتمعه من ركود وتخلف يقتضيان منه التوجه إليه بالأمر والنهي حينًا، وباللوم والتقريع أحيانًا، وفي أحيان يأتي الطلب على هيئة استفهامات متتالية، منها التقريري ومنها الإنكاري (٤).

ويأخذ التكرار مكانًا بارزًا في شعر الجواهري، بل كثيرًا ما يصبح التكرار أهم سمة أسلوبية في القصيدة (٥)، ومعلوم أن للتكرار وظيفة إبداعية، فالشاعر يصل إليه بعد وضوح ويخرج منه إلى وضوح، فهو يمكنه من مواصلة الإبداع (٦).

---

(١) انظر: الجواهري آخر الفحول، ص٣٧٣.
(٢) السابق، ص٣٧٤.
(٣) السابق، ص٣٧٥
(٤) السابق، ص٣٧٦.
(٥) سيأتي بحث التكرار تبعًا للحديث عن وسائل السبك المعجمية.
(٦) الجواهري آخر الفحول، ص٣٧٨.

كما أن التكرار عنصر توازن في القصيدة يعين الشاعر على مواصلة الفعل، فالشاعر لا ينتج قصيدته بيتًا بيتًا، بل يبدعها قسمًا قسمًا، ويمضي فيها على شكل وثبات، في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة، حتى تأتي لحظات الانطفاء أو الخفوت، فيحاول استرجاع ذلك الوضوح بالتكرار (١).

ومما يشيع في شعر الجواهري ـ وخاصة في الرباعيات والقصائد التي أخذت شكل القصص ـ تلك النزعة الحوارية، وتشيع معها ـ تبعًا ـ أنماطٌ لغوية، كحذف الجمل، وحذف عنصر لغوي لدلالة ما سبق، والربط بين الجمل بالفاء وثم، وغير ذلك.

وللجواهري ولعٌ بالتصرف في تضام الجمل داخل الأبيات عن طريق الفصل بين المتلازمين، وغالبًا ما يهدف بهذا الفصل إلى خدمة القافية التي يحملها آخر المتلازمين ورودًا، وهي ظاهرة أسلوبية في شعره نشأت من رصده قافية البيت قبل نظمه في غالب الأحيان.

وجديرٌ بالذكر أنَّ الجواهري ـ مع جودة لغته وقوة أسلوبه وصحة سليقته اللغوية ـ ترد في شعره بصورة نادرة بعض الهنات اللغوية أو ما هو من قبيل الإدلال بقوة اللغة عن طريق الاختراع والارتجال، أو التصرف في نظم الكلام تقديمًا وتأخيرًا على خلاف مقتضى النحو مثلاً، إلا أن هذا يعد من قبيل النادر جدًّا والذي لا يكاد يظهر وسط هذه الكثرة الكاثرة من شعره متين النسج، جزل العبارة، قوي التركيب.

ويبدو أن هذه الهنات النادرة سوَّغت لبعض الباحثين مؤاخذته على أخطاء طباعية ليست من صنعه (٢)، وعلى بعض التوسُّع الذي تجيزه اللغة ولا تأباه، وهذا من باب التحامل على الشاعر بالباطل.

---

(١) انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥١م، ٢٣٥- ٢٣٨.

(٢) وينبغي أن أشير هنا إلى كثرة أخطاء الإملاء والشكل في ديوان الجواهري المطبوع، والتي تتطلب قدرًا من الانتباه عند قراءته.

فنجد مثلاً الدكتور محمد عبد العزيز الموافي [١] يخطِّئه في لفظ (مَعِيب) والذي شكل في المطبوع بضم الميم[٢]، قائلاً: " ويبدو أن الجواهري يدرك تمامًا الخطأ الذي يقع فيه، ولا يهمه بعد ذلك أن يتركه على حاله " [٣]، وليست هذه من الأخطاء البلقاء التي يُحاسب عليها الشاعر؛ فهي غلطة مطبعيَّة.

ومثلها تخطئته إياه في تشديد النون من لفظ (أَرِن)، بقوله: " مع أن (أرن) على وزن (فَعِل) لا على وزن (أفعل)، ومن ثم فليس من داع لتشديد النون، إلا لضرورة الوزن والقافية، وجعلها من الرنين ـ كما ذهب مفسر الألفاظ في الديوان ـ خطأ! " [٤] ، ولا ضرورة هنا لتخطئة الشاعر، فمصحح الديوان أخطأ في الشكل وفي تفسيره، وأراد الدكتور الموافي تخطئة الجواهري فأخطأ هو؛ فليس هنا من داعٍ أصلاً لتشديد النون! [٥] لا وزن، ولا قافية تدعو إليه.

كما يخطئه أيضًا في قوله [٦]:

فإن الموت أقصر قيد باعٍ ... بأن يغتال فكرًا واعتقادا

بقوله: " ولعلَّ من الأصح أن يقول: (أقصر ... من أن) " [٧]، ومعلومٌ أنَّ "حروف الجر ينوب بعضها عن بعض إذا لم يلتبس المعنى " [٨]، فلمَ نحجر واسعًا والشعر محل اتساع؟ كما أن الجواهري لم يكن يعجز أن يقول: " مِنَ ان يغتال فكرا واعتقادا "

---

(١) انظر: الجواهري آخر الفحول/ ٣٩٢ وما بعدها.
(٢) أما في النسخة التي بين يديَّ فهو مضبوط ضبطًا صحيحًا، الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٩٤.
(٣) السابق/ ٣٩٣.
(٤) السابق/ نفسه.
(٥) وضع التشديد على القوافي المشددة خطأ؛ لأن التخفيف لازم، انظر: عبث الوليد شرح ديوان البحتريّ، لأبي العلاء المعرِّي، تحقيق محمَّد عبد الله المدني، ط٣ الرياض ، دار الرفاعي للنشر ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، ص١٨١.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٢٩.
(٧) الجواهري آخر الفحول/ ٣٩٣.
(٨) مختار الصحاح (م ن ع).

بوصل همزة القطع من (أن)[1]، بمعنى أنه أتى بالباء عن قصد ووعي، ولعلَّ الشاعر فضَّل الاتِّساع في حرف الجر على الوقوع في رداءة وصل همزة القطع.

ويبلغ التحامل ذروته حين يخطِّئه بقوله: "وكذلك لم يتبع المألوف في قوله من (عقابيل داء):

ورُبَّتما لاحت على السنِّ ضحكةٌ ... له تنفثُ السُّمَّ الزعافَ وتلصِبُ

حيث أدخل (ربَّ) على (ما) النافية "[2]، فلا هذا من عدم اتباع المألوف، ولا هي نافية من الأصل، بل هي زائدة كافة، وزيادة (ما) بعد ربَّ مع عدم كفها عن العمل موصوفة بالقلة [3]، فما لدينا هنا إذن من قبيل الكثير المعروف.

وعلى مستوى الموسيقى في شعر الجواهري نجده حريصًا في غالب شعره على عمود الشعر والشكل القديم للعروض، بما يدخل في ذلك من وحدة القافية التي ساعده عليها طول نفسه، وضخامة معجمه الشعري من الكلمات والتراكيب.

لكنه مع ذلك ورد في شعره تعدد القوافي مع وحدة البحر، تارةً على نظام الموشحات، وأخرى بنظام المقاطع، حيث لكل مقطع قافية.

وعلى مستوى التجديد في الوزن نجده مثلاً في قصيدة (أزف الموعد)[4] يستعمل الرمل بالعروض والضرب التامَّين (فاعلاتن)، ونجده في قصيدة (زوربا)[5] وبعض الرباعيات يستعمل بحر الرمل بخمس تفعيلات في البيت، وبقوافٍ متنوعة داخل القصيدة، الأمر الذي يعني عدم جموده، وأنَّه قادرٌ على التجديد ومسايرة ما حوله من دعواتٍ إلى التجديد، غير أنه يفضِّل العمودية التي رصدها الخليل في الشعر العربي؛ لأنها تستفزُّ طاقاته، وتبيِّن قدراته، وتقربه من التراث الذي يتنفسه، ألفاظًا، وأسلوبًا، وموسيقى.

---

(١) ووصل ألف القطع موصوف بالرداءة عند العلماء بالشعر، انظر: عبث الوليد/ ١٤٨.

(٢) الجواهري آخر الفحول/ ٣٩٤.

(٣) انظر: شرح ابن عقيل ١/ ٣٤.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٢١.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩١٩.

الفصل الأول
السبك

يحتوي على ما يلي:

- **توطئة.**
- **المبحث الأول: وسائل السبك النحوية.**
- **المبحث الثاني: وسائل السبك المعجمية.**
- **المبحث الثالث: وسائل السبك الصوتية.**
- **السبك في شعر الجواهري (تطبيق).**

توطئة

السبك (Cohesion) أول معايير النصية وأهمها، وهو مصطلح من عدَّة مصطلحات تصف الربط النحوي، فقد سُمِّي الاتساق، والربط، والتماسك، والتنضيد [(١)]، وموضوعه ما يقوم بين مكونات ظاهر النص من ترابط متبادل ضمن سياقٍ لغويٍّ معيَّن، ويعدُّ ـ بالدرجة الأولى ـ معيارًا نحويًّا؛ نظرًا لاعتماد مكونات ظاهر النص بعضها على بعض وفقًا للأعراف اللغوية النحوية [(٢)]، في العلامة الإعرابية، والسياق الجملي، وسائر عناصر التحليل النحوي.

وهذا الترابط الذي يحقِّقه السبك يجعل عناصر بناء النص واردة على صورة وقائع يؤدِّي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط[(٣)].

ويعدُّ السبك مقاربة نحوية للنص تبحث داخله في الربط بين العلامات اللغوية والعلاقات القائمة بينها، والكلمات في الجمل، وفي مقاطع الجمل، بحثًا عن إعطاء قواعد للتعبيرات المكوَّنة تكوينًا جيدًا، وقواعد تحويل التعبيرات إلى تعبيرات أخرى[(٤)]، أي أنَّ النحو يوضع في خدمة الأسلوب.

السبك إذن ليس صناعةً نحوية شكلية بحتة، ولكنه النحو الذي يضع المعاني والدلالات أول أهدافه ويدير أمر الجملة عليها، ولهذا عُدَّ السبك تابعًا للحبك الذي يُعنى بالروابط الملحوظة والعلاقات بين المعاني، على النحو الذي عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله: " ... لا يُتصوَّر أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخَّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبًا ونظما ، وأنَّك

---

(١) انظر: معايير النصية/ ٢٨.

(٢) انظر: مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند وولفانج دريسلر، د. إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص٢٥.

(٣) انظر: النص والخطاب والإجراء/ ١٠٣.

(٤) علم لغة النص/ ١٢٨.

تتوخَّى الترتيب في المعاني وتُعمل الفكر هناك ، فإذا تمَّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها ، وأنَّك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتَّب لك بحكم أنها خدمٌ للمعاني وتابعةٌ لها ولاحقةٌ بها ، وأنَّ العلم بمواقع المعاني في النفس علمٌ بمواقع الألفاظ الدالَّة عليها في النطق "(١).

وجدير بالذكر أن مصطلح السبك وارد بمعناه النصي في تراثنا العربي، يقول أسامة بن منقذ: " وأما السبك فهو أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره "(٢)، وهذا حديثٌ مبكِّر عن الخاصية المميِّزة لسبك النص، والتي عبَّر عنها النصِّيُّون بـ" التتابع الرصفي " ، وعرَّفوه بأنه " كل نشاط وكل إجراء غايته رصف عناصر اللغة في ترتيب نسقي مناسب، بحيث يمكن للكلام أو الكتابة أو السماع أو القراءة أن تتم في توال زمني ... "(٣).

ويمكن تلخيص أهمية السبك في عدة نقاط، وهي أنه (٤):

- يفيد كثيرًا في اختصار النص، حيث يمكن لمنشئ النص أن يأتي بكلمة واحدة تنشط كمًّا كبيرًا من المعلومات وتحل محلها في النص، كما هو ظاهر في الإحالة.
- يعطي الإحساس بأن النص كله جملة واحدة، بسبب التماسك والترابط الشديد بين أجزائه، وتقوم وسائل السبك المختلفة بإحداث هذا الترابط.
- يؤدي إلى الفهم الصحيح للمفردات، فمن المعلوم أن المعنى المعجمي لمفرد ما يُحدَّد عن طريق السياق والنص الذي ورد فيه، ودلالته قابلة للتشكل والتغير حسب سبكه في السياق النحوي.

---

(١) دلائل الإعجاز، لأبي بكر عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمد شاكر ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٠م، ص٥٣، ٥٤.

(٢) البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص١٦٣.

(٣) النص والخطاب والإجراء/ ١٣٦.

(٤) انظر: معايير النصية/ ٣٢ وما بعدها.

- يفرق بين ما هو نص وما هو غير نص، لأن السبك بما يُحدثه من ربط بين الجمل المتوالية هو مناط النصية، وبانعدامه لا تكون الجمل المتوالية نصًّا، وهو ـ بناءً على ذلك ـ أحد محاور الجملة الصحيحة نحويًّا، والتي هي [1]:

١- الوظائف النحوية التي تقوم بينها علاقات أساسية تمد المنطوق بالمعنى الأساسي.

٢- المفردات المختارة لشغل الوظائف النحوية المشار إليها.

٣- العلاقات الدلالية المتفاعلة بين العنصرين السابقين.

٤- السياق الخاص ـ بنوعيه: اللغوي وغير اللغوي ـ الذي ترد فيه الجملة.

---

(١) انظر: النحو والدلالة/ ٥٢.

المبحث الأول
وسائل السبك النحوية

يحتوي على ما يلي:

- **الإحالة.**
- **الربط بالأدوات.**
- **التضام.**
- **التحديد.**

وسائل السبك النحوية

من المعلوم أنَّ الوظائف النحوية " تمدُّ الجملة بالمعنى النحوي الأولي ... والجملة التي ينكسر فيها النظام النحوي انكسارًا غير مسموح به مطلقًا في المستوى اللغوي المعين لا تعد جملة صحيحة مطلقًا، لا نحويًّا ولا دلاليًّا، فالصحة الدلالية هنا مشروطة بالصحة النحوية [(١)]، وما دام الانكسار حاصلاً والصحة النحوية والدلالية مفقودة فلا مجال على الإطلاق للحديث عن النصِّيَّة.

ورغم أن السبك يهتم على وجه الخصوص بالترابط الملفوظ ـ لا الملحوظ ـ إلا أن النحو المقصود في إمداد السبك بمفاهيمه ليس هو النحو التقليدي المعهود، ولكنه النحو الدلالي [(٢)]؛ نظرًا لكون التماسك اللغوي للنص مرتكزًا على علاقات الربط النحوية والدلالية بين جمل النص [(٣)].

ويعالج السبك بهذا المفهوم عدَّة قضايا نحوية داخل النص ـ وهي ما نحن بصدد دراسته في هذا المبحث ـ كالإحالة بالعناصر الإشارية والضمائر، والحذف، والاستبدال، والربط بالأدوات المختلفة، والتضام، والتحديد، ويقصد في كل ذلك إلى إظهار ما تحدثه هذه العناصر اللغوية من تحقيق للربط بين العناصر البنائية في ظاهر النص.

الإحالة:

يتألف النصُّ من عددٍ من العناصر، ويرتكز انسجامه ووحدته عليها وعلى شبكة العلاقات بينها، وتشكِّل الروابط المختلفة جزءًا أساسيًّا من هذه العلاقات؛ إذ إنها وسائل لغوية تعمل على تنظيم عناصر النصِّ وتماسك البنية التي تجمعها [(٤)].

---

(١) النحو والدلالة/ ٥٨.

(٢) انظر: النص والخطاب والإجراء/ ٢٩٩، ٣٠٠.

(٣) التحليل اللغوي للنص/ ١٨٩.

(٤) انظر: دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، د. سعيد حسن بحيري، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م، ص٩٦.

والإحالة بشكلها العامِّ هي "عَـوْد الضـمير ومـا يقـوم مقامـه مـن إشـارة أو أداة تعريف أو إعادة لفظ أو معنى "(١)، ويبدو لي أن الكلمة المفتاحية للإحالة هـي كلمـة (العَوْد)، فالعَود هو الوسيلة الرابطة التي تتبنَّاها الإحالة، فأي عنصـر نصـي لا يُفهِـم معناه إلا بالرجوع إلى عنصرٍ آخر فهو داخل تحت مفهوم الإحالة.

ولهذا كانت الإحالة وسيلة جامعة لكثير من نمـاذج الـربط، كاسـتخدام الضـمائر وأسماء الإشارة والموصولات وغيرها، وتعتبر من أهم وسائل السبك النحوية؛ لأنهـا تصنع ربطًا معنويًّا وتماسكًا دلاليًّا ملحوظًا، وتساعد على تحفز المتلقي وتلفت انتباهـه إلى العلاقة المعنوية بين السابق واللاحق(٢).

وتعدُّ الروابط الإحالية قسمًا مهمًّا لإيجاد الاتحاد بين عناصر النص، وتكمن أهمِّيَّتها في أمرين(٣):

١- الاقتصاد والثبات المعنوي، وذلك بسبك العبارات لفظيًّا دون إهدار لترابط المعلومات الكامنة تحتها.

٢- الدقة الدلالية، فهي رابطة بين أجزاء النص المتباعدة مع تجنب التكرار الذي قد يؤدي إلى اللبس أو الغموض.

وتبدو أهمِّيَّة العناصر الإحالية واضحةً جليَّة في تحقيق مطلب التماسـك لأيٍّ نـصٍّ طال أو قصر، فلو اتخذنا الضمائر تطبيقًـا لـذلك في قولنـا: (ذهـب محمَّـدٌ إلى مدرسـته، وفهمَ محمَّدٌ دروسه، وقابل محمَّدٌ أصدقاءه)، فهذه جملٌ متتابعـة، إلا أنَّهـا ليسـت بـنص، والتفكُّك في سبكها واضح، وتبدو وكأنَّ كل جملة منها تتحدَّث عن شخص مختلف، أمَّا إذا أردناها نصًّا مسبوكًا فلا منـاص مـن أن نقـول: (ذهـبَ محمـدٌ إلى مدرسـته، وفهـمَ دروسَهُ، وقابلَ أصدقاءَه)، فالترابط اللفظي والمعنوي الذي أحدثته الضـمائر هـو الـذي نقل الجمل إلى دائرة النصيَّة.

---

(١) الموقعية في النحو العربي/ ٢٠٤.

(٢) الإحالة في نحو النص، دراسة في الدلالة والوظيفة، د. أحمد عفيفي، بحث منشور في كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية بكلية دار العلوم، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م، ٢/ ٥٢٤، ٥٢٥.

(٣) انظر: السابق.

ومن المهمِّ أن أبيِّن التقسيم الَّذي اتَّبعته في دراسة الإحالة، فقد أدخلت الاستبدال والحذف تحت مفهوم الإحالة، وبذلك أصبح من وسائل السبك النحوية تحتها ثلاثة موضوعات، هي:

١- الإحالة بالعناصر الإحالية، وهي ذلك القسم من الألفاظ الذي لا يملك دلالة مستقلة، بل تعود دلالته إلى عنصر أو عناصر أخرى ملفوظة أو ملحوظة، ويبرز منها: الضمائر، والإشاريات، والموصولات، والظروف، وكلُّها ـ كما نلاحظ ـ عناصر لفظية تقوم بدور الموصِّلات بين عناصر النص.

٢- الإحالة بالاستبدال، والاستبدال عملية تنقُّل بين التعبيرات اللغوية، وهو نوعٌ مخصوص من الإحالة لا يقع إلا داخل النص، وبما أنَّ فيه عنصرين مرتبطين ببعضهما (مستبدل، ومستبدل به) فهو ضربٌ من الإحالة، غير أنَّه يتجاوز العناصر الإحالية المبهمة إلى عناصر أخرى.

٣- الإحالة بالحذف، وقد آثرت إدخال الحذف تحت مفهوم الإحالة لأنَّه في منتهى الأمر مرتبطٌ بها، فالمحذوف إمَّا أن يُفهم من سياق الكلام وهنا يكون الحذف إحالة على العناصر السياقية التي عوَّضت غياب العنصر المحذوف وأفهمت المعنى، وإمَّا أن يُفهم من أصل التركيب النحوي فيكون إحالةً من البنية السطحية للنص إلى بنيته التركيبية العميقة.

الإحالة بالعناصر الإحالية:

(الإحالة) تعبيرٌ حديثٌ لم يرد في مصنفات النحو القديمة، ولذلك سأعرِّج ابتداءً على معناه اللغوي والاصطلاحي، فالإحالة أصلُها في اللغة مصدرٌ للفعل (أحال) من المادة اللغوية (حول)، ودلالتها العامة التغيُّر والتنقُّل، نقرأ في مختار الصحاح مثلاً: "والتحوُّل: التنقُّل من موضع إلى موضع ...، وأحال عليه بدَينه، والاسم: الحوالة ...، ورجلٌ حَوِل بوزن (سكر): أي بصيرٌ بتحويل الأمور "[1]، وفي اللسان: " وفي حديث

---

(١) راجع: مختار الصحاح (حول).

خيبر: فحالوا إلى الحصن، أي تحوَّلوا، ويروى (أحالوا)، أي أقبلوا عليه هاربين، ... ويقال: أحلت فلانًا على فلان بدراهم أحيله إحالةً وإحالاً "[1].

ولابن فارس في الأصل اللغوي (حول) نصٌّ معبِّر عن الإحالة، يقول: "الحاء والواو واللام أصلٌ واحد، وهو تحرُّكٌ في دَوْر "[2]، ولعلَّ هذا الأصل يهمُّنا أكثر من غيره في معرفة مفهوم الإحالة؛ فنحن بصدد تحرك الدلالة بين عدة عناصر لغوية يقوم أحدها مقام الآخر.

وإذا فهمنا معنى الإحالة في الاصطلاح النصِّي عرفنا وجه التوافق بينه وبين المعنى اللغوي، فقد عُرِّفت الإحالة بأنَّها: "العلاقة القائمة بين عنصر لغوي يطلق عليه (عنصر علاقة) وضمائر يطلق عليها (صيغ الإحالة)، وتقوم المكونات الاسمية بوظيفة عناصر العلاقة أو المفسر أو العائد إليه "[3].

كما عُرِّفت بأنها "العلاقة بين (العبارات) و(الأشياء والأحداث والمواقف) في العالم الذي يُدلُّ عليه بالعبارات "[4].

وقيل عن العناصر الإحالية: إنَّها "قسمٌ من الألفاظ لا يملك دلالةً مستقلَّة، بل يعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب "[5].

الأمر إذن بيِّن، ففي الاصطلاح كما في اللغة هناك شيئان أحدهما منقولٌ عن الآخر ومشيرٌ إليه ورابطٌ به، هناك عملية تحرك دلالي لها طرفان داخل النص: محيل، ومحال إليه، وواضحٌ أنَّ عمليَّةً كهذه ضليعة في إحداث التماسك والترابط بين عناصر النص؛ حيث يمد الربط الإحالي جسور الاتصال بين الأجزاء المتباعدة في فضاء

---

(١) لسان العرب (حول).

(٢) معجم مقاييس اللغة، لابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، جـ٢ ص١٢١.

(٣) دراسات لغوية تطبيقية/ ٩٨.

(٤) النص والخطاب والإجراء/ ٣٢٠.

(٥) دراسات لغوية تطبيقية/ ٩٩.

النص، إذ تقوم شبكة من العلاقات الإحالية بين العناصر النصِّيَّة، فتجتمع في كلٍّ واحدٍ ـ مكوَّن من تلك الأجزاء ـ عناصره متناغمة [(١)].

هذا عن حقيقتها وتعريفها، أما وظيفة العناصر الإحالية في اللغة فيرى بعض الباحثين أنَّها على قسمين، القسم الأول يقوم بوظيفتين في اللغة:

أحدهما: أنها تشير وتعيِّن المشار إليه في المقام الإشاري، فهي غير ذات صلة بما يخرج عن مقام ورودها، ويكتفي سامعها بها في تحليلها.

والآخر: أنها تعوِّض المشار إليه، فتحيل عليه وترتبط به، وفهمها رهين استحضار ذلك المشار إليه استحضارَ عهد أو إدراك حس أو غيره.

أما القسم الثاني فيكتفي بوظيفة التعويض، كالأسماء الموصولة مثلاً، وهذه يزدوج دورها كذلك ولكن من زاوية أخرى؛ إذ أنها تعوِّض وتربط ربطًا تركيبيًّا، وهي بحكم إبهامها تحتاج إلى صلة تفسرها [(٢)].

ولكي توصف الإحالة بالصحة لا بدَّ أن يتوفر فيها أمران [(٣)]:

١- أحدهما: التطابق بين المحيل والمحال إليه من حيث اللفظ والمعنى، إفرادًا وغيره، وتذكيرًا أو تأنيثًا، ...

٢- والآخر: وضوح الإحالة وعدم غموضها، بأن لا يمكن عود الإحالة إلا إلى المحال إليه المقصود من منشئ النص.

وهاهنا تنبغي الإشارة إلى أركان عملية الإحالة، حيث تعتمد على وجود:

١- عنصر لغوي، ويسمى (عنصر علاقة)، و(عنصر إشارة)، وتقوم به المكونات الاسمية، وهي بمثابة (المفسَّر) أو (العائد إليه).

٢- ضمائر، ويطلق عليها (صيغ الإحالة) أو (المحيل) أو (العناصر الإحالية)، وهذه الوظيفة ليست مختصة بالضمائر، بل إن عناصر لغوية مركبة تقوم بها،

---

(١) انظر: دراسات لغوية تطبيقية/ ٩٨.

(٢) دراسات لغوية تطبيقية/ ٩٩، نقلاً عن: نسيج النص، للأزهر الزناد.

(٣) انظر: الإحالة في نحو النص ٢/ ٥٣١.

وتوسِّع من مفهوم الإحالـة، مثـل: (تبعًـا لـذلك)، (وفقًـا لـذلك)، (حسـب ذلك)، أيضًا تستعمل (إذ)، (حيث) في الإحالة، وهـي مـن الظـروف في نحـو الجملة [1].

ومما يظهر فيه تنوُّع صيغ الإحالة قول الله تعالى: ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱذْكُرُوا۟ نِعْمَةَ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَآءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَّمْ تَرَوْهَا ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا ﴿٩﴾ إِذْ جَآءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ ٱلْأَبْصَـٰرُ وَبَلَغَتِ ٱلْقُلُوبُ ٱلْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِٱللَّهِ ٱلظُّنُونَا۠ ﴿١٠﴾ هُنَالِكَ ٱبْتُلِىَ ٱلْمُؤْمِنُونَ وَزُلْزِلُوا۟ زِلْزَالًا شَدِيدًا ﴿١١﴾ ﴾[2]، حيث نلمس مناطق الربط في الآية بـ(إذ) التي تكررت ثلاث مرات، ثم في اسم الإشارة (هنالك) الذي أتى مجمِّعًا للصيغ السابقة، ورافدًا مهمًّا من روافد السبك في هذه الآيات الكريمات.

وقد كثرت أقسام الإحالة بشكل كبير، وذلك لتعدُّد مرجعيَّات التقسيم، فهي تقسَّم بشكل عام وفق مكان المحال إليه إذا ما كان داخل النص أو خارجه فتكـون داخليَّـة أو خارجيَّة، والإحالة الداخلية تقسَّم وفق نوع المفسِّر إلى إحالة معجمية وإحالـة مقطعيَّـة، وتقسَّم وفق اتجاه الإحالة إلى قبلية وبعديَّة، ووفق المدى الفاصل بـين العنصـر الإحـالي ومفسره إذا ما كان قريبًا أو بعيدًا، وسأعرض لهذه التقسيمات باختصار[3].

فالتقسيم العام للإحالة يجعلها على قسمين:

١- إحالة داخلية، تحيل إلى ما هو داخل النص.

٢- وإحالة خارجية، تحيل إلى ما هو خارج النص.

ومن الإحالة الداخلية قولنا مثلاً: (اطرق الحديد وهو ساخن)، فالعنصر الإحالي (هو) راجع إلى عنصر إشاري داخل النص هو (الحديد)، وهذا عنصـر جزئـي، وقـد يكون المحال إليه عنصرًا إشاريًّا كلِّيًا، كما في قولنا مثلاً: (جـاء الموظـف متـأخرًا، رثَّ

---

(١) انظر: دراسات لغوية تطبيقية/ ٩٨، ٩٩.

(٢) سورة الأحزاب، الآيات ٩- ١١.

(٣) انظر في أقسام الإحالة وأنواعها: الإحالة في نحو النص ٢/ ٥٤٣، دراسات لغوية تطبيقية/ ١٠٣، معايير النصية/ ٣٧، مدخل إلى علم لغة النص/ ٢٤.

الثياب، وتشاجر مع زملائه فور وصوله، وهذه عادته)، فعنصر الإحالة (هذه) راجع إلى الجمل السابقة كلها، لا إلى مفرد أو عنصر جزئي في النص.

أما الإحالة الخارجية فالمفسَّر فيها عنصر غير لغوي يقع خارج النص، فهي إحالة على غير مذكور، وهي مرتبطة بأنواع محدَّدة من النصوص، وتحتاج أحيانًا إلى جهد أكبر للكشف عنها وإيضاح كيفيتها، وغالبًا ما يدل السياق أو المقام الخارجي عليه، بل يمكن أن يكون المقام ذاته هو المفسَّر الذي يحيل عليه المتكلِّم بعنصر لغوي يحويه النص، فلو قال قائلٌ مثلاً: (هذا ظلم!) من غير أن يكون (هذا) ردًّا على كلام سابق فالعنصر الإحالي (هذا) مرتبط بعنصر إشاري غير لغوي يُستفاد من المقام، كأن يكون ـ مثلاً ـ إيذاءً جسديًّا أو معنويًّا وقع على القائل في مقام القول.

ووفق نوع المفسَّر تقسَّم الإحالة إلى إحالة معجميَّة وإحالة مقطعيَّة:

١- فالإحالة المعجميَّة تتمثَّل في كون وحدة معجمية مفردة ـ تدل على ذات أو مفهوم مفرد ـ هي المحال إليه.

٢- والإحالة النصِّيَّة تتمثَّل في كون المحال إليه مقطعًا أو جزءًا من النص.

أما التقسيم وفق اتجاه الإحالة فهو قائم على ملاحظة التتابع الأفقي لعناصر اللغة في النص، وعليه تكون الإحالة:

١- قبلية، أي يقع العائد فيها قبل عنصر الإحالة، وتسمى (الإحالة إلى سابق أو متقدِّم)، فهي "إحالة بالعودة"، وتمثل أكثر أنواع الإحالة دورانًا في الكلام [1]، ومن اليسير ملاحظتها كما في الأمثلة السابق ذكرها.

٢- بعديَّة، وهي عكس السابقة، يقع العائد فيها بعد عنصر الإحالة، وتسمى (الإحالة إلى لاحق أو متأخر)، ويدخل فيها ضمير الشأن، ومن أمثلتها ما يشيع في التقارير الإخباريَّة من مثل قولهم: (في خطابه الذي ألقاه في وقت مبكر صباح اليوم، أكد الرئيس ...).

---

(١) انظر: النص والخطاب والإجراء/ ٣٢٧.

وأخيرًا تقسَّم الإحالة وفق المدى الفاصل بين العنصر الإحالي ومفسِّره إلى نوعين:

١- إحالة ذات مدى قريب، حيث تكون المسافة الفاصلة بين العنصر الإحالي والمفسر قصيرة، لا تتعدى حدود الجملة الواحدة.

٢- إحالة ذات مدى بعيد، وفيها تطول المسافة بين العنصر الإحالي والمفسر، وتتجاوز حدود الجملة الواحدة، وهي مفيدة في ربط النص بشكل كبير، إلا أنها تتطلب قدرًا من الانتباه حتى لا تتحوَّل إلى أداة للتشتيت.

أنتقل بعد هذا إلى دراسة الإحالة عن طريق العناصر الإحالية في شعر الجواهري، بإيراد نموذج لكل وسيلة من وسائل الإحالة.

الضمائر:

فأبدأ أولاً بوسيلة (الضمائر)، حيث تُعدُّ دراسة حركة الضمائر على سطح النص إحدى الوسائل الإجرائية لدراسة النصوص والتي تعد بمثابة مفاتيح لمغاليقه ووسائل لاستكشافه، حيث تُدرس الضمائر من جهة ورودها وتنوُّعها بين متكلم ومخاطب وغائب، وغلبة بعضها في النص على البعض الآخر، والتحوُّل الذي يتمُّ بينها، واحتواء بعضها للبعض الآخر، فحركة الضمائر تعكس الحركة الدلالية للنص إضافة إلى ما تقوم به من الربط بالإحالة لتعزيز التماسك النصي [١].

وقد لفتت نظري من صور الإحالة بالضمائر في شعر الجواهري قطعة بعث بها الشاعر إلى الدكتور مهدي المخزومي يهنئه بالشفاء، يقول فيها [٢]:

أبا مهنَّد، لا آذتك نازلةٌ ولا تخطَّت إلى عليائكَ العللُ

ولا خلت منكَ سوحُ الفضل عامرةً بها إذا غبت عنها ساعةً خللُ

وظَلتَ كالفجر، ضوءٌ منك منطلقٌ يهدي العصور، وهديٌ منكَ مقتبلُ

---

(١) انظر: الإبداع الموازي/ ١٧٧، ١٧٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٢٦.

وأرصد ورود الضمائر في القطعة على النحو التالي:

- فيها سبعة ضمائر متَّصلة للخطاب (آذتكَ ـ عليائكَ ـ منكَ (٣) ـ غبتَ ـ ظلتَ)، في مقابل خمسة ضمائر فقط للغيبة، ولا تعود إلى الدكتور (آذت ـ تخطَّت ـ خلت ـ بها ـ عنها)، وكثرة ورود ضمائر الخطاب هنا موافق للمقام، خاصة وأن الخطاب مقترن بالتهنئة، وهي ممتزجة بمحبة الشاعر وإعجابه بذلك العالم، وقد تنوَّعت الضمائر في اتِّصالها؛ حيث اتَّصلت بالأسماء والأفعال والحروف، وتنوَّعت أيضًا في مواقعها الإعرابيَّة.
- بدأ الشاعر القطعة بذكر دليل على العنصر الإشاري (أبا مهند)، وهنا يعتبر دليلاً على العنصر الإشاري وليس هو نفسه، فالعنصر الإشاري العائد إليه الإحالات كلها واقعٌ خارج النص (وهو شخص الدكتور مهدي المخزومي)، والنداء دليلٌ عليه[١]، والمفسِّر هنا (أبا مهنَّد) المنادى هو الدعامة الأساسيَّة للقطعة بشكل واضح، أما من جهة اللفظ فلكثرة ورود الضمائر وسيلةً للإحالة إليه في القطعة، وأمَّا من جهة المعنى فلأن المفسِّر هو محور القطعة، والذي دارت حوله معانيها الجزئيَّة، ولهذا احتلَّ الصدارة في النص.
- جميع الإحالات باستعمال الضمائر هنا تنتمي إلى الإحالة الخارجية.

وما دام الحديث هنا عن الضمائر في نطاق الإحالة فهناك حالة من حالات ورود الضمائر يجب الحديث عنها؛ نظرًا لكونها تمثِّل قسمًا مستقلاً من أقسام الإحالة وهو (الإحالة البعدية)، وأعني هنا عود الضمير على المتأخر.

وعود الضمير على المتأخِّر مخالفٌ لأصل ورود الضَّمائر، "فالضمير عادةً ما يفسره ظاهر يتقدم عليه، وهو يحيل عليه"[٢]، ولهذا تحرَّز النظام النحوي من عود

(١) "ضمير المتكلم والمخاطب بطبعهما لا يحيلان إلى مذكور سابق، ويتطلب استعمالهما معرفة سابقة بطرفي الاتصال، وإن كان ذلك يتم بصورة مباشرة في الحديث أكثر مما يتم في الكتابة"، النص والخطاب والإجراء/ ٣٣٣.

(٢) دراسات لغوية تطبيقية/ ١٢٥.

الضمير إلى متأخر في اللفظ والرتبة، وحدَّد جوازه بسبعة مواطن [1] ، هي باختصار:

١- أن يكون الضمير مرفوعًا بـ(نعم) و(بئس) ولا يفسَّر إلا بالتمييز.

٢- أن يكون مرفوعا بأول المتنازعين المعمل ثانيهما.

٣- أن يكون مخبرًا عنه فيفسِّره خبره.

٤- ضمير الشَّأن والقصَّة.

٥- أن يجرَّ بـ(رُبَّ) مفسَّرًا بتمييز.

٦- أن يكون مبدلاً منه الظاهر المفسر له.

٧- أن يكون متصِّلاً بفاعلٍ مقدَّم ومفسِّره مفعولٌ مؤخَّر.

وقد عدَّ ابن هشام من خصائص الشِّعر في باب الفاعل عود الضمير على المتأخر في اللفظ والرتبة، مخالفًا للأخفش وابن جني والطوال وابن مالك في إجازتهم له شعرًا ونثرًا[2].

ومن نماذج ورود عود الضمير على متأخر في شعر الجواهري قوله في (رثاء عبد الناصر)[3]:

لاهُمَّ عفوَكَ، إنَّنا من قلَّةٍ   خُلِقَتْ لتعطيَ حقَّها الأشياءَ

فقوله: **(لتعطيَ حقَّها الأشياءَ)** أصله التركيبي (لتعطيَ الأشياءَ حقَّها)، وهو من عود الضمير على متأخر في اللفظ والرتبة، وليس هذا من المواضع المعدودة لعود الضمير على المتأخر، لكن الإحالة مفهومة من غير لبس، والقافية هنا موجِّه قوي للتركيب وهي التي فرضت هذا الترتيب؛ لكونها همزة مفتوحة ولفظ (الأشياء) محتوٍ عليها، ولعلَّ لغة الشعر تتَّسع لمثل هذا وأكثر.

---

(١) انظر: مغني اللبيب/ ٦٣٥.

(٢) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري، ط٥، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٩م، ٢/ ١٢٥.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٤٥.

ومِمَّا يبرز دور القافية في استعمال الجواهري لعود الضمير على المتأخر أيضًا قوله(1):

على مجلسي ما دمت حيًّا أخطُّها   وفي مرقدي إن متُّ خُطُّوا نصائحي

حيث العنصر الإشاري (نصائحي) هو لفظ القافية الذي رصده الشاعر لهذا البيت، فالإحالة إليه من كل المواضع السابقة داخل البيت واردة.

وفي شعر الجواهري مواضع عديدة للإحالة على المتأخر الواقع كلمةَ القافية كالنموذجين السابقين؛ نظرًا لأنَّه كان كثيرًا ما ينصب القافية ثم يبني عليها البيت.

أسماء الإشارة:

أمَّا وسيلة (أسماء الإشارة) فيمكننا أن نلاحظ أن ورود أسماء الإشارة في السياقات اللغوية المختلفة لا يخرج عن حالتين:

فهي إما أن تكون إشارة تعيين، بمعنى أن المشار إليه تمكن ملاحظته في السياق اللغوي، فهي رابطة به عن طريق الإحالة الداخلية، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ أَجَعَلَ ٱلْأَلِهَةَ إِلَٰهًا وَٰحِدًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَىْءٌ عُجَابٌ ﴿٥﴾ ﴾ (2)، أي إن هذا الجعل، والمشار إليه هنا مصدر متصيَّد من الكلام السابق.

وإمَّا أن تكون إشارة تعويض، أي أنها تأتي تعويضًا عن المشار إليه ، ويجب الرجوع إلى السياق ـ غير اللغوي ـ لمعرفته والربط به، وهاهنا تنتمي الإشارة إلى نوع الإحالة الخارجية، ومنها أن يسأل سائل: (ما هذا؟)، ومعرفة المشار إليه هنا رهنٌ باستحضاره عهدًا أو إدراكه حسًّا.

وقد لاحظت قلة ورود الإحالة بأسماء الإشارة في شعر الجواهري(3)، ولذلك ملمحٌ نصِّي عام، فاسم الإشارة لا يُفهم إلا من خلال ما يرتبط به، ويطلق عليه في عرف النحاة

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٢٠.

(2) سورة ص، الآية ٥.

(3) ومع هذا فهي تظهر بكثافة في بعض القصائد، كما في (المقصورة) ص٤٨٠.

"المبهم"[1] ، فليس لنا أن نتوقَّع في شعر الجواهري ـ الفصيح، طويل النفس، متنوِّع الأسلوب ـ كثرةً ملحوظة لذلك المبهم.

ومن نماذج الإحالة بأسماء الإشارة في شعر الجواهري قوله في (أنغام الخطوب)[2]:

ثقافة الشعب قل لي أين تَنْشُدها   أفي الصحافة مزجاةً أم الكتبِ
هذي كما اندفعَت عشواءُ خابطةٌ   وتلك فيما حوتْ حمَّالةُ الحطبِ

والحديث هنا عن (هذي) و(تلك) في البيت الثاني، واستعمال الجواهري لها وسيلةً للإحالة كما يلي:

- الإحالة هنا وسيلة مهمَّة للسبك وتحقيق النَّصِّيَّة؛ فقد مثَّلت في مجملها رابطًا بين البيتين، وداعمًا للتضمين الجميل بينهما.
- ارتبطت الإحالة هنا بوسيلة بديعيَّة هي اللف والنشر، حيث ذكر الصحافة والكتب أولاً ثم أتبع بالإشارة إليها وذكر أحوالها.
- توفَّر في الإحالة هنا التطابق بين المحيل والمحال إليه من حيث القرب والبعد، حيث أشار بـ(هذي) إلى الصحافة وبـ(تلك) إلى الكتب.
- تنتمي الإحالة هنا إلى الإحالة الداخلية، المعجمية، القبليَّة، ذات المدى القريب.
- ارتبطت الإحالة في هذا الموضع أيضًا بالتداخل النصِّي مع القرآن الكريم (في قوله: حمالة الحطب)، ومع معلقة زهير ابن أبي سُلمى (في قوله: عشواء خابطةٌ).

---

(١) أسرار العربيَّة، لأبي البركات الأنباري، تحقيق محمَّد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ص٢٩٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣١٦.

الموصولات:

نأتي إلى ذكر استعمال (الموصولات) وسيلةً للإحالة، وللموصولات بين وسائل الإحالة مكان خاص، فهي قسمٌ خاص من عناصر الإحالة، وفي حين تأتي وسائل الإحالة (كأسماء الإشارة والضمائر) معيِّنة للمحال إليه أو معوضة عنه، نجد الموصولات لا ترد إلا معوِّضة عن المحال إليه، وكونها للتَّعيين غير وارد [1]، كما أنَّها مبهمة تفتقر إلى ما يفسرها ويتمِّم معناها، وتقوم الصلة بهذا الدور سواء كانت ملفوظة أو منويَّة [2].

ومن نماذج ورود الأسماء الموصولة وسيلةً للإحالة في شعر الجواهري قوله في (رسالة)[3]:

مَن مبلغٌ عنِّي رسالة موجدِ	**كَلِفٍ إلى الرشأ الأغنِّ محمَّدِ**
خادعتني باللَّحظ منكَ فصدتني	**ولقد يعزُّ على سواك تصيُّدي**
ولقد ذكرتك والكؤوس مرنَّةٌ	**والصحب بين مصرَّعٍ ومعربدِ**
وجذبتني وأنا البعيد تناولاً	**وبريتني بريَ الحديد بمبردِ**
وغمزتَ للساقي وقلت له ادع لي	**باسم الذي أهوى ولا تتردَّدِ**
وإذا خشيتَ المرجفين فغنِّ لي	**(من آل ميَّة رائحٌ أو مغتدِ)**

ففي قوله: (باسم الَّذي أهوى) إحالة باستعمال الموصول (الذي)، على النحو التالي:

- تنتمي الإحالة في هذا الموضع إلى جنس الإحالة الخارجيَّة؛ لأن المحال إليه خارج النص.

---

(١) انظر: دراسات لغوية تطبيقية/ ٩٩.

(٢) شرح الأشموني على ألفيَّة ابن مالك، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه حسن حمد، دار الكتب العلميَّة، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ١/ ١٤٧.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٦٩، وهذه القطعة مما استدركته اللجنة التي نشرت شعر الجواهري، وقد أرخت نظمها بعام ١٩٢٤م.

- وهي أيضًا معجميَّة؛ لأن المحال إليه ليس مقطعًا داخل النص، والتقدير (باسم الشخص الذي أهواه).
- وترتبط الإحالة الخارجية هنا بالحذف، حيث حذف الموصوف بجملة الصلة (وهو المحال إليه)، كما حُذف عائد الموصول المنصوب، وفي هذا الحذف المركب مع الكناية باستعمال الإحالة إمعانٌ في خدمة المعنى، فقد أراد إخفاء الاسم والاستعاضة عنه بالوصف الأهم في الذكر (وهو كونه يهواه)، فاستعمل هذه الوسائل مجتمعةً ليصل إلى المعنى والغرض الذي يريده.
- وألاحظ في هذه القطعة شبهًا بشعر أبي نواس واحتذاءً بأسلوبه؛ من جهة لما فيها من الغزل بالمذكر، ومن جهة أخرى لأنَّه استعمل وسيلةً لإطالة القصيدة كثر استعمال أبي نواس لها، وهي كون ختامها مطلعًا لقصيدة جاهلية.

وأختم حديثي عن الإحالة في شعر الجواهري بذكر الإحالة باستعمال (حيث)، وهي من العناصر الإحاليَّة الَّتي لا تقلُّ أهمِّيَّةً عن الضمائر والموصولات والإشاريَّات رغم كونها ظرف مكان، ومن استعمال الجواهري لها قوله في (هنا يرقدان)[1]:

هنا يرقدان وخضر الجبال ... تبلُّ الينابيع أردانَها
بحيث البحيرة تُنسيهما ... عناءَ الحياةِ وأدرانَها
وحيث الرُّعاة تغنِّيهما ... إذا شعشع الفجر ألحانَها
هنا يرقدان بحيث السَّما ... ء تصبغ بالورد ألوانَها
يبثُّهما الزَّهر أشواقه ... وتعطي الخمائل عنوانَها

وهي أبيات من وحي (بحيرة الأخوين)، وقد استعمل الظرف (حيث) وسيلةً للإحالة، على النحو التالي:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٨٩.

- عنصر الإشارة المحال إليه هو الظرف (هنا) المذكور مطلع القطعة، فالمحيل والمحال إليه من جنس واحد، ويمثِّل عنصر الإشارة هنا مفتاح القطعة.
- الإحالة في القطعة معجمية قَبليَّة مفردة، ذات مدى قريب، وقد خشي الشاعر من بُعد المدى بين عنصر الإشارة وعنصر الإحالة حين أحال عليه مرتين (حيث البحيرة، وحيث الرعاة)، فكرَّر عنصر الإشارة قبل الإحالة الثالثة (هنا يرقدان بحيث السماء).
- الغرض من الإحالة فيها التفصيل بعد الإجمال، فقوله: (حيث البحيرة كذا، وحيث الرعاة كذا، وحيث السماء كذا) تفصيل لقوله قبل: (هنا).
- تبدو الإحالة رابطًا قويًّا لعناصر القطعة التي تتكوَّن منها الصورة الشعريَّة، وربطُ تفاصيلها باستعمال الإحالة على هذا النحو معينٌ على استحضار الصورة وعدم إفلاتها من ذهن المتلقِّي.

الإحالة بالحذف:

أصل الحذف في اللغة الإسقاط ورمي الشيء، كما أن منه اقتطاع جزء من كل، يقال: "حذف رأسه بالسيف: إذا ضربه فقطع منه قطعة"[(١)]، و"حذف الشيء يحذفه حذفًا: قطعه من طرفه"[(٢)]، وهو في اصطلاح النحو "إسقاطٌ لصيغ داخل النصِّ التركيبيِّ في بعض المواقف اللغويَّة"[(٣)]، ويقال فيه: "هو استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة"[(٤)].

(١) مختار الصحاح (حذف).
(٢) لسان العرب (حذف).
(٣) الحذف والتقدير في النحو العربي، رسالة ماجستير أعدها علي أبو المكارم بكلية دار العلوم عام ١٩٦٤م، ص١٩٦.
(٤) النص والخطاب والإجراء/ ٣٠١.

وظاهرة الحذف معلومة من اللغة بالضرورة؛ فأغلب العناصر اللغوية يـرد عليهـا الحذف والذكر، ونادرًا ما نجد عنصرًا ـ كالفاعل مثلاً ـ لا يـرد عليـه الحـذف، يقـول سيبويه : " واعلم أنَّهـم ممَّـا يحـذفون الكلـم وإن كـان أصـله في الكـلام غـير ذلـك ، ويحذفون ويعوِّضون ، ويسـتغنون بالشـيء عـن الشـيء الَّـذي أصـله في كلامهـم أن يُستعمل حتى يصير ساقطًا ..."[1]، وفي قوله: " ويستغنون بالشـيء عـن الشـيء الـذي أصله ... إلخ " إيحاءٌ بمعنى التحويل ووجود أصل للبنـاء وفـرع، وهـو مـا ركَّـز عليـه النحو التحويلي.

فالحذف أحد عمليات أربع أساسية في النحو التحـويلي هـي: الاسـتبدال، وإعـادة الترتيب، والحذف، والإضافة، وهذه العمليات داخلة في(عـوارض التركيـب) بـالمفهوم النحوي القـديم، ويراهـا النحـو التحـويلي تحـويلاً للأبنيـة العميقـة للجملـة إلى أبنيـة سـطحية، وتعـالج البنـى المحوَّلـة مـن جـانبين: حسـب الخصـائص الشـكلية لعمليـات التحويل، وحسب الشكل النحوي للعمليات [2].

ولكي يحذف منشئ النص عنصرًا من عناصره البنائية يحتاج إلى أمرين توجبهما علاقته بالنص وعلاقته بالمتلقِّي، وهما:

١- الدلالة والفائدة التي تعود على النص من هذا الحذف، والَّتي بموجبها رجح الحذف على الذكر.

٢- قابليَّة المقام لـذلك الحـذف، بـأن يسـتطيع المتلقِّـي إدراك المحـذوف لدلالـة القرائن عليه[3].

---

(١) الكتاب : ١/ ٢٤ ، ٢٥.

(٢) المدخل إلى علم اللغة/ ٢٣٨، ٢٣٩، ولا خلاف حول انتقال كثير من قواعـد النحـو التحـويلي إلى اتجاهات التحليل النصي، راجع: علم لغة النص/ ٨٣.

(٣) انظر: المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم، تأليف سعد الدين التفتازاني، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م، ص٢١١ .

وظاهرة الحذف ثريَّة من جوانب عدَّة، فللحذف أسباب [كالاختصار، والعلم بالمحذوف، وضيق المقام]، وله دلالات وأغراض [كالتعظيم، والتحقير، ودفع التوهُّم[1]]، وله شروط [أهمها وجود الدليل والقرينة، ولابن هشام ثمانية شروط مفصَّلة للحذف[2]]، كما أن له صورًا [كحذف علامات الإعراب، وحذف أجزاء الكلمات، وحذف الأدوات، وحذف أجزاء التراكيب، وحذف الجمل[3]]، وأنواعًا [الحذف الواجب، والحذف الجائز[4]]، ويهمنا أولاً معرفة موقع الحذف من معيار (السبك)، فما قيمة الحذف في سبك النَّص؟

لقد قلنا فيما سبق إن السبك يعكس ارتباط وحدات النص، ويُظهرها في صورة وقائع متتابعة يؤدي سابقها إلى لاحقها، بما يحقق الترابط النظمي لهذه الوحدات، ولا شك أنَّ الحذف معينٌ قوي على هذا الترابط والتماسك، خاصَّةً ونحن في مقام نصٍّ لا جملة، لننظر مثلاً إلى قول الله تعالى: ﴿ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا ٱلۡحُطَمَةُ ۝٥ نَارُ ٱللَّهِ ٱلۡمُوقَدَةُ ۝٦ ﴾[5]، فالمبتدأ في الجملة الثانية محذوف، ولو ذُكر فقيل: (وما أدراك ما الحطمة، الحطمة نار الله الموقدة)، أو (وما أدراك ما الحطمة، هي نار الله الموقدة) لوجدنا هلهلةً بيِّنة في سبك النص؛ لأنَّه فقد اختصاره بلا مبرِّر، أما الحذف فقد حقَّق الترابط عن طريق الاختصار وإتباع الاستفهام بمحط الفائدة في جوابه على الفور من غير مهلة.

---

(١) انظر في أسباب الحذف وأغراضه: المساعد على تسهيل الفوائد، لابن عقيل، تحقيق د. محمَّد كامل بركات، دمشق، دار الفكر، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠، جـ١ ص٤٤٥، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، لبهاء الدِّين السبكي، تحقيق د. خليل إبراهيم خليل إبراهيم، بيروت، دار الكتب العلميَّة، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م، جـ١ ص٤٧١، معاني النحو، د. فاضل صالح السامرَّائي، الأردن، دار الفكر، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، جـ٢ ص٩٤ .

(٢) انظر : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام الأنصاري، تحقيق د. مازن المبارك ومحمَّد علي حمد الله، بيروت، دار الفكر، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م، ص٧٨٦ وما بعدها.

(٣) انظر : بناء الجملة العربيَّة، د. محمَّد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٣م، ص٢٦٩ وما بعدها.

(٤) السابق.

(٥) سورة الهمزة، الآيتين ٥، ٦.

وكذلك لو قلنا: (الحمد قيد الموجود، وصيد المفقود) فهذا نصٌّ مسبوك، يفقد جزءً من سبكه إذا قلنا: (الحمد قيد الموجود، والحمد صيد المفقود) فيصبح وكأنه جملتان منفصلتان لا ترابط بينهما، وربما كان استعمال الإحالة وسيلةً للسبك قريبًا من استعمال الحذف في ذلك لو قلنا: (الحمد قيد الموجود، وهو صيد المفقود)، مما يبيِّن الارتباط بين الحذف والإحالة، وهو مرتبطٌ أيضًا بالاستبدال لأنه ـ من وجهة نظر نصيَّة ـ "استبدال بالمبنى العدمي"(1)، وإن كان أقرب إلى المفهوم العام للإحالة؛ لأنه ـ فيما يبدو لي ـ إحالةٌ من البنية السطحية (النصية) إلى البنية العميقة (الافتراضية)، من بنيةٍ يُذكر فيها كل عناصر البناء في مواضعها الأصلية إلى بنيةٍ تحتمل الحذف والاستبدال والتقديم والتأخير.

وللحذف أنماط كثيرة، إلا أنَّ البحوث النصِّيَّة غالبًا ما تهتمُّ بالعناصر الَّتي تمثِّل الأساس في بناء النصِّ، ولذلك لم يكن لحذف أجزاء الكلمات مكان فيها، ولا الأدوات، ولا علامات الإعراب، وجلُّ ما استأثر بالاهتمام فيها ثلاثة أنماط من الحذف هي:

١- حذف عنصر اسمي، بغض النظر عن موقعه الإعرابي، فقد يكون مبتدأ، أو خبرًا، أو مضافًا، أو مضافًا إليه، ....، كما في قوله تعالى: ﴿وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ﴾(2)، بحذف المضاف، أي: (واسأل أهل القرية).

٢- حذف عنصر فعلي، كما في قوله تعالى: ﴿ ۞ وَقِيلَ لِلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ مَاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمْ ۚ قَالُوا۟ خَيْرًا ﴾(3)، أي: (أنزل خيرًا).

٣- حذف عبارة، وقد تكون العبارة جملةً أو عدَّة جمل، كما في قوله تعالى: ﴿وَقَالَ ٱلَّذِى نَجَا مِنْهُمَا وَٱدَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا۠ أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِۦ فَأَرْسِلُونِ ﴿٤٥﴾ يُوسُفُ أَيُّهَا

(١) انظر: النص والخطاب والإجراء/ ٣٤ (مقدمة د. تمام حسان)، معايير النصية/ ٧١.
(٢) سورة يوسف، الآية٨٢.
(٣) سورة النحل، الآية٣٠.

ٱلصِّدِّيقُ أَفۡتِنَا ﴾[1]، أي: (فأرسلوه، فجاء، فقال: يوسف أيها الصديق).

ومن حذف العنصر الاسمي في شعر الجواهري قوله في مطلع قصيدة (العزم وأبناؤه)[2]:

هو العزمُ لا ما تدَّعي السمر والقضب ... وذو الـجِد حـتى كل ما دونه لعبُ
ومَن أخـلـفـتْـه في الـمعـالي قـضـيَّـةٌ ... تكفَّل في إنتاجـها الصـارم العضبُ
ومَن يـتـطـلَّب مـصـعـباتِ مسـالـكٍ ... فأيسـر شيءٍ عنده المركب الصعبُ
ومَـن لـــم يـجــد إلا ذعـاف مـــذلـةٍ ... وروداً فـموت العـز مـورده عذبُ
وهـل يظمأ الـلاوي مـن الـذل جـانبًا ... وبيض الظُّـبا رقراقها عَـللٌ سكبُ
إذا رُمت دفـع الشـك بالعـلم فاخـتبر ... بعينيك ماذا تفعـل الأسُـد الغُـلْبُ

وتقدير المبتدأ المحذوف (هذا)، ويكون الأصل (هذا هو العزم)، وهاهنا نلاحظ أمورًا:

١- أن المحذوف اسم إشارة، فاستعمال الحذف في هذا الموضع مرتبطٌ بالإحالة.

٢- أن اسم الإشارة المحذوف محيلٌ على خارجي يخص مقام القصيدة؛ فقد نظم القصيدة في شهداء الثورة العراقية مشيدًا بجهادهم واستشهادهم.

٣- مع صب الحذف والإحالة والمقام في مصلحة السبك، ألاحظ أنه أغلق هذا المقطع وجعله دائريًّا، فنهاية المقطع تستدعي أوَّله (**فاختبر بعينيـك ماذا تفعل الأسُد الغُلْبُ ؟ هو العزمُ ...**)، وصار المقطع بذلك مسبوكًا محبوكًا مغلقًا.

٤- ويبدو أن الشاعر أحس بهذا الانغلاق، فافتتح المقطع الذي يليه باستفتاحٍ وقسَم:

(١) سورة يوسف، من الآيتين٤٥، ٤٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٥٧.

أما والهضاب الراسيات ولم أقل عظيمًا فكلٌّ دون موقفه الهُضْبُ

لئن أسلمتهم عزَّة النفس للردى فما عوَّدتهم أن يلمَّ بهم عَتبُ

أما حذف العنصر الفعلي فهو قليل في شعر الجواهري، وغالب ما وجدت منه كان مِمَّا أُضمر لكون ما قبله يُشعِر به، وهو ما يتَّفق النحاة على جوازه[1]، ولا يمنع الذوق اللغوي منه بل يستسيغه، ومما ورد من ذلك في شعر الجواهري قوله في (لعبة التجارب)[2]:

من الظُّلم أن تأتي قصيدةُ شاعرٍ لتصلح حالاً أو مقالةُ كاتبِ

وهذا في نطاق البيت الواحد مستحسن؛ لأنه من قبيل الربط بين الصدر والعجز، كما أنه يضيف تفاعلاً بين النص ومتلقِّيه، فليس عبئًا على المتلقِّي أن يدرك سياق البيت فيقدِّر (أو تأتي مقالة كاتب).

ومما ندر من حذف العنصر الفعلي في شعر الجواهري قوله في (عاشوراء)[3]:

مشى ابنُ عليٍّ مشية الليث مُخدِرًا تحدَّته في الغاب الذئابُ فأصحرا

وما كان كالمعطي القيادَ محاولاً على حين عضَّ القيدَ أن يتحرَّرا

ولكنْ أَنوفًا أبصر الذلَّ فانثنى لأذياله عن أن تُلاث مشمِّرا

تسامى سُموَّ النجم يأبى لنفسه على رغبة الأدنين أن يتحرَّرا

وقد حلفَتْ بيضُ الظُّبا أن تنوشَه وسُمرُ القنا الخطِّيِّ أن تتكسَّرا

والحذف في قوله: (**ولكنْ أَنوفًا**)؛ وتقدير البناء الأصلي (ولكن كان أَنوفًا)، وقد ساعده على حذف (كان) ورودها في البيت السابق مع كونه غير قياسي في اللغة، يقول ابن هشام: "وليس حذف (كان) بدون (إن) و(لو) الشرطيتين سهلاً "[4]،

---

(1) انظر: شرح التسهيل ، لجمال الدين ابن مالك، تحقيق د. عبد الرحمن السيِّد ود. محمَّد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م ، ٢/ ١١٩.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٢٩.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٤٣.

(4) مغني اللبيب/ ٤٠٨.

وكأني بالجواهري هنا يقدِّم المعنى على اللفظ فيتسمَّح في هذا الحذف، ممَّا يعني طغيان الحبك على السبك، وفي البيت الأخير أيضًا حذفٌ للعنصر الفعلي، وتقديره (وقد حلفت بيض الظُّبا أن تنوشه، وحلفت سمر القنا الخطي أن تتكسرا)، وهو ـ كما أسلفت ـ من قبيل إضمار الفعل لإشعار ما قبله به، وهو رائقٌ حسن، لا سيَّما وقد ارتبط بالطباق بين (بيض) و(سمر).

وإذا نظرنا إلى حذف الجمل في شعر الجواهري وجدناه قليلاً جدًّا، كما أن هذا القليل مرتبطٌ بالقصائد الَّتي فيها حكاية، وهذا يبدو لي أمرًا طبيعيًّا؛ فنمط الحكي وسياقه غالبًا ما يطوي جملةً أو عدَّة جمل ويترك ما قبلها وما بعدها لعقل المتلقِّي يربطهما ويستكمل السياق، أو يقف بالسياق عند نهايةٍ مفتوحة، مما يضيف تشويقًا ويسمح بإعمال العقل ويقظة الفكر لدى المتلقي، ولم لا وهو الطرف الثالث في عملية الإبداع؟

وما ذكرته يؤكد أن حذف الجمل ليس متوقَّعًا بكثرة في النص الشعري، ولكنه أقرب رحمًا بفن القصة والرواية.

سأثبت هنا القصيدة الكاملة (بائعة السمك في براغ)(١) نموذجًا للحذف العباري في شعر الجواهري، وقد قال فيها:

وذاتَ غداةٍ وقد أوجفت ... بنا شهوةُ الجائع الحائرِ
دلفنا لحانوت سمَّاكةٍ ... نُزوِّدُ بالسمك (الكابري)
فلاحت لنا حلوةُ المجتلى ... تَلَفَّتُ كالرشأ النافرِ
تشدُّ الحزام على بانةٍ ... وتفترُّ عن قمرٍ زاهرِ
من (الجيك) حسبك من فتنةٍ ... تضيقُ بها رقيةُ الساحرِ
فقلنا: علينا ـ جُعِلنا فداكِ ـ ... بما اخترتِ من صيدِك النادرِ
فجاءت بممكورةٍ بضَّةٍ ... لعوبٍ كذي خبرةٍ ماكرِ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٥٨.

تُنفِّض بالذيل عطرَ الصِّبا وترمق بالنظر الخازر
تكاد تقولُ: أمثلي تموت؟ لُعِنتَ ابنَ آدم من جائرِ
أما في الصبا ليَ من شافعٍ؟ أما لابنة (الجيك) من زاجرِ؟
أما ليَ من عودةٍ تُرتجى لمسبح أترابيَ الزاخرِ؟
ألا رجعةٌ لحبيبٍ جَوٍ حزينٍ على غيبتي ساهرِ؟
ودبَّ القنوطُ على وجهها وسال على فمها الفاغرِ
وأهوت عليها بساطورها فيا لكِ من جؤذرٍ جازرِ
وثنَّت فشبَّت عروس البحار وقرَّت على الجانب الآخرِ
فقلنا لها: يا ابنة الأجمليـ ـنَ من كلِّ بادٍ ومن حاضرِ
ويا خيرَ من لقَّن الملحدين دليلاً على قدرة القادرِ
جمالُكِ والرِّقَّة المزدها ةُ خصمان للذابح الناحرِ
وكفُّكِ صيغت للثم الشفاه وليست لهذا الدم الخائرِ
فقالت: أجل، أنا ما تنظرانِ وإن شقَّ ذاك على الناظرِ
تعلَّمتُ من جفوةِ الهاجرِ ومن قسوة الرجل الغادرِ!!!

ونلاحظ في الحذف في هذا الموضع ما يلي:

١- يمكن تقدير الجمل التي تكمل القصَّة بأن يقول ما معناه: " وقدَّمت لنا السمك وأكلناه" .

٢- يدفعنا إلى هذا التقدير أن مطلع القصيدة يوحي بهذه النتيجة؛ فالحامل لهما على دخول الحانوت هو الجوع الَّذي جعلهما حائرَين يطلبان تسكينه.

٣- وقد عدل الشاعر عن ذكر هذه النتيجة المتوقَّعة من المتلقِّي، فرفع بذلك درجة الإعلاميَّة في القصيدة بخفض خاصِّيَّة التوقُّع.

٤- كما أنَّ عدوله كان إلى الشيء الأهم من وجهة نظره، وهو ما أوحى به العنوان "بائعة السمك... " .

٥- السياق الحكائي إذن ما هو إلا تمويهٌ وغطاء لنظرة الشاعر الفلسفية إلى القسوة الَّتي طالت السمكة والبائعة من قبلها، فالسمكة تلعن جور ابن آدم وتتمنى العودة إلى أترابها وحبيبها!، والبائعة يتغطَّى جمالها بالذبح والدم بسبب الهجر والجفوة والقسوة، وبهذا ابتعد الشاعر بختام القصيدة الفلسفي عن مطلعها القصصي الواقعي.

٦- كما أنَّ الحذف هنا أحدث تحويلاً في السِّياق انتقل بذهن المتلقِّي من فكرة الجوع وتسكين الجوع ـ التي تلاشت من القصيدة ولم ترد إلاَّ في مطلعها ـ إلى فكرة القسوة والجناية على الجمال، ولهذا احتشد بأكثر من وصف لجمال السمَّاكة (حلوة المجتلى، كالرشأ النافر، ذات الفتنة، والتي يفديها بنفسه وبصاحبه)، وبأكثر من وصف لجمال السمكة (المكورة، البضَّة، اللعوب!)، وأمعن في وصف أخذ السمكة وتقطيعها.

الإحالة بالاستبدال:

وسيلة أخرى من وسائل السبك النحويَّة تعمل على الترابط بين أجزائه، وأصل الاستبدال في اللغة أخذ شيء مكان شيء، ففي لسان العرب: "تبدَّل الشيء واستبدله واستبدل به، كله: اتخذ منه بدلاً... واستبدل الشيء بغيره وتبدله به: إذا أخذه مكانه، والأصل في الإبدال جعل شيء مكان شيء آخر"(١).

وبالانتقال إلى مفهوم الاستبدال في نحو النص نجد المعنى نفسه، إلا أنَّه مخصوص بالتعبيرات اللغوية، فهو "إحلال عنصر لغوي محل عنصر لغوي آخر"(٢)، وعملية الإحلال الملحوظة هذه تجعل من السهل الربط بين الاستبدال والإحالة؛ "حيث يستبدل لفظ لاحق بـ(لفظ أو فعل أو جملة) سابقة، فيعمل على سبك النص

(١) لسان العرب (بدل).

(٢) انظر: المدخل إلى علم اللغة/ ٢٣٩.

وتماسكه، ويعمل أيضًا على اختصاره "[1]، وربما تتضح العلاقة بين الاستبدال والإحالة إذا علمنا اشتراط المطابقة الإحالية بين المستبدل والمستبدل به [2].

إلا أنَّ ثمَّة فروقًا بين الإحالة والاستبدال، وهي التي تميِّز الاستبدال وتمنحه خصوصيَّة، ومن هذه الفروق[3]:

١- أن الاستبدال لا يقع إلا داخل النص، في حين تقع الإحالة داخل النص وخارجه، فالاستبدال أخصُّ من الإحالة في ذلك.

٢- أن الاستبدال يعدُّ علاقة بين طرفيه على المستويين النحوي والمعجمي، أما الإحالة فهي علاقة على المستوى الدلالي[4].

٣- أنه يشترط في الاستبدال كون عنصريه مشترِكَيْن في البنية الوظيفية، في حين لا يشترط ذلك في الإحالة.

ويعدُّ الاستبدال وسيلةً قويَّة تكفل اتِّساق النص؛ فإذا كان النص تتابعًا لوحدات لغويَّة فالتسلسل الضميري هو الوسيلة الحاسمة لتشكيله، وعن طريقه يمكن ربط الجمل مع ضمان تنوُّع الأسلوب واختصاره، والاستبدال من العمليات التي تحقِّق ذلك [5].

كما أنَّ الاستبدال وسيلة من وسائل التأليف على المحور الرأسي داخل الجملة أو النص ـ في مقابلة ظاهرة كالتقديم والتأخير مثلاً التي تعمل على المحور الأفقي ـ والاستبدال بهذا يعدُّ صنوًا للقافية في فنِّ الشعر، يتقاسمان العمل ويتكاملان: الاستبدال على مستوى البيت الواحد، والقافية على مستوى القصيدة بأكملها.

وفي الاستبدال خاصيَّة غير حقيقيَّة ألصقها به أغلب الباحثين في البحوث النصية، وهي كونه محدود العبارات والأساليب، فعلى مستوى الاسم لا نجدهم يذكرون إلا

---

(١) معايير النصية/ ٥٩.

(٢) مدخل إلى علم النص/ ٦١.

(٣) انظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق/ ٢٠.

(٤) انظر: علم النص/ ٣١٠.

(٥) انظر: مدخل إلى علم لغة النص/ ٢٣.

كلمات نمطية مثل: (آخر، وآخرون، وأخرى، وواحد، وواحدة) تقع مستبدلاً للأسماء الواردة في النص، ولا نجد إلا صيغة عامَّة للفعل (فَعَلَ) تقع مستبدلاً لأي فعلٍ في النصِّ أيًّا كان معناه أو جذره اللغوي، وعلى مستوى العبارات لا نجد إلا كلمة (**SO**) الإنجليزية (ذلك) ترد بديلةً لجملة كاملة (أو عبارة من عدَّة جمل) في النص، فجعلوا في الاستبدال محدوديَّة بشكل ما تختلف عن الاتِّساع والثراء الذي نجده في وسائل الإحالة المتنوِّعة (الضمائر، أسماء الإشارة، الموصولات، بعض الظروف)، وفي حين يعتمد الاستبدال على عناصر لغوية بعينها نجد الإحالة ـ من هذا المنظور ـ تعتمد على أجناس لغوية.

ويذكر الباحثون في الدراسات النصِّيَّة للاستبدال أقسامًا ثلاثة بحسب الْمُستبدل به، وهي(١):

١- الاستبدال الاسمي، وفيه يستبدل اسم بكلمة، مثل: (آخر، وآخرون، وأخرى، وواحد، وواحدة).

٢- الاستبدال الفعلي، وفيه يحل فعل محل فعل آخر متقدِّم عليه، ويمثل المستبدل هنا مادة (فعل) بصيغها المختلفة.

٣- الاستبدال القولي أو العباري، وفيه يستبدل عنصر لغوي بعبارة (جملة، أو عدَّة جمل) داخل النص، بشرط أن يتضمن المستبدل معنى ومحتوى المستبدل به، ويمثَّل له غالبًا بالعنصر اللغوي (**SO**) في الإنجليزية.

ويبدو بشيءٍ من النظر أنَّ عناصر الاستبدال أوسع مجالاً من هذه الألفاظ التي ذكروها وأرادوا حصر الاستبدال فيها، فمثلاً:

- بعض الإحالات لغير مذكور تدخل في مفهوم الاستبدال الاسمي.
- وكذلك صنوف الاستعارات، حيث يحل اسمٌ ظاهر مكان آخر من غير أن تتحقَّق شروط الإحالة.

---

(١) انظر: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص١٩.

- كذلك يدخل في الاستبدال الاسمي قضيَّة التنوين المعوِّض عن اسم مفرد، وإقامة الصفة مقام الموصوف، والمضاف إليه مقام المضاف.
- وقد يُستبدل الاسم بالضمير ، كما في قول الشاعر:

سعادُ الَّتي أضناك حبٌّ سعادا .... [1]

والأصل: حبها، وكذلك يُستبدل الحرف بضمير، نحو: ﴿ فَإِنَّ ٱلْجَنَّةَ هِىَ ٱلْمَأْوَىٰ ﴾[2]، والأصل: مأواه.

- ومن نافلة القول أن نذكر هنا تبديل لفظ بآخر في روايات الشعر، واختلاف بعض الألفاظ في بعض القراءات القرآنية[3].

كما أنه لم يُذكَر للاستبدال الفعلي وسيلة غير الفعل العام (فَعَلَ)، مع أنَّه يمكن ـ فيما يبدو لي ـ استعمال غير هذه الصيغة العامة وسيلة للاستبدال، فمثلاً:

- التضمين في الأفعال من الاستبدال[4].
- واستعمال أسماء الأفعال من الاستبدال أيضًا [5].
- وجزم المضارع في جواب الطلب داخلٌ فيه.
- وإذا حلَّ العامل عملَ الفعل محلَّ الفعل الَّذي من صيغته فهو استبدالٌ بلا شك[6].

---

(١) انظر: شرح شذور الذهب، لابن هشام الأنصاري، تحقيق عبد الغني الدقر، دمشق، الشركة المتحدة للتوزيع، ١٩٨٤م، جـ١ ص١٨٤.

(٢) سورة النازعات، الآية ٤١.

(٣) كما في الأثر الذي رواه الحاكم في مستدركه على الصحيحين عن أبي الدرداء رضي الله عنه أنه قرأ رجل عنده: (إن شجرة الزقوم طعام الأثيم) بلفظ (اليتيم) فقال أبو الدرداء: « قل: طعام الأثيم » فقال الرجل : طعام اليتيم، فقال أبو الدرداء: قل: «طعام الفاجر»، فقوله: (الفاجر) استبدال بـ(الأثيم) بغرض مراعاة المعنى وعدم فساده.

(٤) انظر في التضمين: الخصائص ٢/ ٣١٠، ومغني اللبيب ٢٩٩، ٨٩٩.

(٥) راجع في ذلك كتاب: من وظائف الصوت اللغوي/ ٨٦؛ ففيه معالجةٌ مميَّزة لقضايا اسم الفعل وبيانٌ لعلاقاته النحوية والصوتية.

(٦) انظر: شرح قطر الندى، لابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١١، القاهرة، ١٣٨٣هـ، ص٢٦٠ وما بعدها.

- وإذا سئِل شخص مثلاً لتقريره: أقابلت فلانًا أمس؟ فأجاب: حدث، أو حصل، كان الفعل المذكور في الجواب بديلاً عن الفعل الوارد في السؤال، فكأنه قال: "قابلته".
- بالإضافة إلى أنَّ (كان) التامة في سياق نفي قد تأتي بديلاً لأي فعل، كما في الحديث حين سأل الصحابة النبي ﷺ: أقصرت الصلاة أم نسيت؟ فقال ﷺ: "كل ذلك لم يكن"[1]، فـ(لم يكن) تساوي (لم تقصر الصلاة، ولم أنس).

أما الاستبدال العباري فيدخل فيه:

- التنوين المعوِّض عن جملة اللاحق للظرف (إذ).
- وكذلك أحرف الجواب التي "تُحذف الجمل بعدها كثيرًا، وتقوم هي في اللفظ مقام تلك الجمل"[2].

هذا، ولكي تتَّضح الصورة وتتبيَّن أقسام الاستبدال بشكل واضح، سنعرِّج على بعض شواهد كل قسم:

فالاستبدال الاسمي شائعٌ في كتاب الله عزَّ وجلَّ، ومن شواهده قوله تعالى: ﴿وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِ فَصَعِقَ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِي ٱلۡأَرۡضِ إِلَّا مَن شَآءَ ٱللَّهُۖ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخۡرَىٰ فَإِذَا هُمۡ قِيَامٞ يَنظُرُونَ ٦٨﴾[3]، يقول البيضاوي: "ثم نفخ فيه أخرى: نفخة أخرى، وهي تدل على أن المراد بالأولى (ونفخ في الصور نفخة واحدة) كما صرح به في مواضع"[4]، فهذا التوجيه يدلُّنا على استبدال (أخرى) بـ(نفخة)، وحتَّى لو كانت صفة حُذف موصوفها فقد أخذت مكانه في التركيب وحكمه الإعرابي، ما يعني أنها جاءت بدلاً منه في البنية السطحية للنص.

---

(١) انظر: مغني اللبيب/ ٢٦٥.
(٢) مغني اللبيب/ ٦٥، ٣١٩.
(٣) سورة الزمر، الآية ٦٨.
(٤) حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي، ضبطه وخرج آياته وأحاديثه الشيخ عبد الرزاق المهدي، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م، ٨/ ٢٢٦.

ومن شواهده أيضًا قوله تعالى: ﴿ وَإِن تَعَاسَرْتُمْ فَسَتُرْضِعُ لَهُۥٓ أُخْرَىٰ ﴿٦﴾ ﴾[1]، أي: "امرأة أخرى"[2].

ومن الاستبدال الفعلي قوله تعالى: ﴿ وَإِن كُنتُمْ فِى رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا۟ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِۦ وَٱدْعُوا۟ شُهَدَآءَكُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٢٣﴾ فَإِن لَّمْ تَفْعَلُوا۟ وَلَن تَفْعَلُوا۟ فَٱتَّقُوا۟ ٱلنَّارَ ٱلَّتِى وَقُودُهَا ٱلنَّاسُ وَٱلْحِجَارَةُ ۖ أُعِدَّتْ لِلْكَٰفِرِينَ ﴿٢٤﴾ ﴾[3]، فـ(تفعلوا) مستبدل من (فأتوا)، ومنه أيضًا قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إِذَا أَتَاكُمْ مَنْ تَرْضَوْنَ خُلُقَهُ وَدِينَهُ فَزَوِّجُوهُ، إن لا تَفْعَلُوا تَكُنْ فِتْنَةٌ فِي الأَرْضِ وَفَسَادٌ عَرِيضٌ"، فقد استبدل الفعل العمومي "تفعلوا" بالفعل سابق الذكر في نصِّ الحديث "زوِّجوه"، والمعنى: (إن لا تزوجوه).

أما الاستبدال العباري فلعلَّ أوضح شاهدٍ عليه قوله تعالى في قصة ابني آدم: ﴿مِنْ أَجْلِ ذَٰلِكَ كَتَبْنَا عَلَىٰ بَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ ﴾[4]، فقد فسَّر المفسِّرون قوله تعالى: (ذلك) بأنَّه "ما ذُكر في تضاعيف القصة"[5]، أي أنَّه جاء بديلاً للعبارات السابقة كلها.

وإذا تحدَّثت عن الاستبدال في شعر الجواهري فسأميِّز فيه بين عدَّة أنواع من الاستبدال، حيث تنوَّعت صوره بين صور الاستبدال المألوفة وصور أخرى.

فمن الاستبدال الاسمي النمطي قوله في قصيدة (يا غادة الجيك ويا سحرهم)[6]:

يا غادة الجيك ولم يجتمع   كحسن أهليك لأهلٍ وآلْ

---

(١) سورة الطلاق، الآية ٦.

(٢) الدرُّ المصون في علوم الكتاب المكنون، للسمين الحلبي، تحقيق د. أحمد الخرَّاط، دار القلم، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ١٠/ ٣٥٧.

(٣) سورة البقرة، الآية ٢٣، ٢٤.

(٤) سورة المائدة، الآية/ ٣٢.

(٥) روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، لأبي الفضل شهاب الدين الألوسي، بيروت، دار الفكر، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، ٦/ ١١٧.

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٤١.

بوهـيميا والنَّاس في خـطَّةٍ   وأنتِ في أخرى كحربٍ سجالْ

فقوله: (**وأنتِ في أخرى**) يساوي قوله: (وأنتِ في خطَّة)، ومجيء (أخرى) محل (خطة) مساهم في سبك النص، لاختصاره من جهة، ولربط الجملتين والشطرين بعضهما ببعض من جهة أخرى.

أما الاستبدال الاسمي غير النمطي في شعره فنجد منه هذا البيت الذي يبدو الاستبدال في ظاهره وكأنه إحالة، وهو قوله في (وخزات)(١):

طــيَّــارةٌ فــي بـلادي   تكفي لحلِّ المشاكلْ

وحـفـنـةٌ من نُـضــارٍ   تهدُّ كـلَّ الهـياكـلْ

أصاحبُ الأمـرِ يَهْوى   شـيئًا ونحن نجادلْ؟

نُـريدُ وضـعًـا جديدًا   لكـن بغـير مخـاضِ

شـعـبي لـهـذا وهـذا   غـنيمةٌ بالتَّـراضـي

فإتيانه بأسماء الإشارة: (**لهذا وهذا**) ليس من قبيل الإحالة، لعدم وجود مرجع لهذه الأسماء مذكور في ما سبق من النص، ويظهر أنَّ الشاعر كان يبغي أن يقول: (لفلان وفلان)، ثمَّ توسَّل بالاستبدال إلى التعتيم، حرصًا على ألا يؤخذ بإشاراته إلى من يملك السلطة بالخيانة والرشوة، لا سيَّما وهو يعترف ضمنًا بأنَّ كلامه هذا (وخزات).

كما أنَّ من الاستبدال الاسمي غير النمطي قوله في (أحمد شوقي)(٢):

طوى الموتُ ربَّ القوافي الغُرَرْ   وأصبح شـوقي رهـينَ الحُفَرْ

وأُلـقـيَ ذاك الـتـراث الـعـظيمُ   لثقْـلِ التراب وضـغطِ الحَجَرْ

وجـئنا نعـزِّي بـه الحاضـرينَ   كأنْ لم يكن أمسِ فيمن حضرْ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٨٦، ومثله ص١٨٩.

والحديث هنا عن قوله: (**ذاك التراث العظيم**)، وإذا استبعدنا اسم الإشارة والصفة تبقّى لنا لفظ (التراث) بديلاً لـ(الشاعر) في المفهوم من اللفظ، وطريق الاستبدال هنا الاستعارة، وقد جاءت وسيلةَ سبكٍ دلاليّة المقصد وبعيدة الغور، ففي مجيئها على هذا النحو إيحاءٌ بصفة يريد الشاعر إثباتها لمرثيّه، إذ القضيَّة التي يريد إثباتها هي (الشاعر أحمد شوقي) يساوي (التراث).

وإذا انتقلنا إلى الاستبدال الفعلي وجدنا الجواهري لم يستعمل مطلقًا الاستبدال الفعلي بالصيغة العامَّة (فَعَل) ومشتقاتها، وقد أضناني البحث عن موضع واحد لهذا الاستعمال في شعره، وحتَّى في قوافٍ يُحتمل وجودها فيه لم ترد مطلقًا، وفي هذا ملمحٌ نصي، فهذا الاستبدال مرتبطٌ أكثر بالنصوص النثرية، وحتَّى لو وردت في نص موزون لكانت صياغته نثرية، كما لو قيل: " وأتيت من شوقٍ إليك وليت أني ما فعلت "، فالتعبير (ما فعلت) بعيد عن روح الشعر، وإذا ورد في شعرٍ ما حُكِم على قائله بالضعف، وغير عجيب أن يتجنَّبه الجواهري؛ لطول نفَسه وتنوُّع أسلوبه، وعدم هبوطه إلى مثل هذا الأسلوب.

غير أنَّ في شعره أنماطًا أخرى للاستبدال الفعلي، ومنها ما ورد في (جناية الأماني) من قوله[(١)]:

جلبتْ لي الهمَّ والهمُّ عنا   آهِ ما أروحني لولا المُنى
آهِ ما أخيبني من غارسٍ   شجرَ الآمال لكنْ ما جنى

فقوله: (**غارس**) اسم فاعل عمل عمل فعله، والموضع هنا يستدعي الفعل بقوَّة، نظرًا للعطف عليه بجملة (ما جنى)، فكأنَّ تركيب الجملة الأصلي: (ما أخيبني من غارس، [غرَسَ] شجر الآمال لكن ما جنى)، ثمَّ اختزل التركيب (غارس غرس) في (غارس) واستبدل اسم الفاعل بفعله.

ومن الاستبدال الفعلي أيضًا في شعره قوله في (مستهام)[(٢)]:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٥.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٩.

إن سعى الواشي يريك الغيَّ رُشدا	**لا تكن أهـلاً وصُـنْ للودِّ عهدا**
حــاش لله بـــقـــايـــا ذمَّـــةٍ	**منك أن تُشـمِتَ بي خصمًا ألدَّا**
أنـا إن بُـلِّـغـتُ عـنـكـم ريـبـةً	**قلتُ : شـكرًا لهـمُ منِّي وحمـدا**
وإذا قـيـل : جـفـا مـن سـلـوةٍ	**قلتُ : لا أسلو وإن عاف وصدَّا**
مُـســتـهـامٌ كـرع الـدَّمـع فـمـا	**زاده إلا جـوىً فـيـكـم ووقْـدا**

والسياق المتوقَّع أن يقول: (إن سعى الواشي يريك الغي رشدا، فلا تسمع له)، لكنَّه قال: (**لا تكن أهلاً**)، وهذا جواب شرط غير متوقَّع لدى المتلقِّي، رفع به الشاعر درجة الإعلاميَّة في النصِّ، ومقصده هنا أنَّ السماع للواشي يجعل السامع أهلاً للواشي، لا أهلاً لحبيبه؛ لورود (لا تكن أهلاً) بديلاً لـ(لا تسمع للواشي).

ينتهي بنا الحديث إلى الاستبدال العباري في شعر الجواهري، ومما ورد منه قوله في ختام (جائزة الشعور)(١):

قم يا جـميل فحامني   يا حامي الأدب العراقي

يـا من بشـعرك ظنَّت الأقوام أنَّ الشَّـعب راقي

قـبـلي بأحـجارٍ رُشِـقْـتَ لقاء هـاتيك الرِّشـاقِ

تلك العرائس كم لقتْ   ضيمًا وهنَّ بلا صَداقِ

أوَبـعـد ذا يتـشـدَّقون بقُـرب دور الإنـعـتاقِ؟!

ففي (ذا) من قوله: (أوَبعد ذا) استبدال عباري، لأنَّه محيلٌ على كلِّ مـا ذُكِـر في القصيدة من ما آل إليه حال الأدب العراقـي، وقـد جـاء هـذا الاسـتبدال في ختـام النص مساهمًا في تذكُّر الأبيات السابقة ومـا ورد فيهـا مـن معـاني انحطـاط الأدب وجناية السياسة عليه.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٨٩.

الربط بالأدوات:

الربط بالأدوات صورةٌ أخرى من صور الترابط اللفظي بين عناصر النص المكوِّنة لبنائه؛ فالربط ـ كما تشير مادَّته اللغويَّة ـ يدلُّ على معنى الشَّدِّ والملازمة والثبات [1]، ويعرَّف بأنَّه "قرينة لفظية على اتِّصال أحد المترابطين بالآخر" [2]، ويمثِّل في النص وسيلةً عظمى من وسائل التأليف، وطريقًا لإحكام صنعته وجودة سبكه، فإذا كان النص تتابعًا متماسكًا من الجمل، فالربط من أهم وسائل التماسك، على النحو الذي تعبر عنه العبارة التالية: "ترتبط العبارتان فيما بينهما إذا كان مدلولهما ـ أي الظروف المنسوبة إليهما في التأويل ـ مترابطة فيما بينها" [3].

وبصفة عامَّة يتنوَّع الربط إلى نوعين تبعًا لنوعي الروابط، وهي: الروابط الملحوظة، والروابط الملفوظة، فالروابط الملحوظة هي العلاقات المعنوية التي تُلحَظ من سياق الكلام، وهي التي عبَّر عنها الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله: "النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض" [4]، وقد فسَّر ذلك بتعيين الباب النحوي الذي يتبعه اللفظ المرتبط أو المتعلق بالنظر إلى اللفظ المتعلق به أو المرتبط به [5].

وقد تحدَّث الدكتور تمَّام حسَّان عن الروابط الملحوظة تحت عنوان (القرائن المعنوية)[6]، فشقَّق هذه الروابط وجعلها على خمسة أقسام رئيسة هي: الإسناد، والنسبة، والتخصيص، والتبعية، والمخالفة، وأدخل تحت كلٍّ منها ما يتبعه من روابط فرعية.

---

(١) راجع: لسان العرب (ربط)، معجم مقاييس اللغة ٢/ ٤٧٨.

(٢) اللغة العربيَّة، معناها ومبناها، د. تمام حسَّان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م، ص٢١٣.

(٣) علم لغة النص/ ١٢٧.

(٤) دلائل الإعجاز/ ٤.

(٥) انظر: الموقعية في النحو العربي، دراسة سياقية، د. حسين رفعت حسين، القاهرة، عالم الكتب، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م، ص١٥٣.

(٦) اللغة العربية معناها ومبناها/ ١٩١ وما بعدها.

أمَّا الروابط الملفوظة فهي التي تعنينا في هذا الفصل؛ نظرًا لاهتمام السبك بالبناء النصي القائم وعناصره الظاهرة في السياق كما سبق القول في توطئة الفصل.

والروابط الملفوظة هي الَّتي يمكن رصدها نحويًّا في البنية السطحية للنص، ووسائلها على سبيل الحصر والإجمال ثلاث [1]، هي: (الأدوات)، و(الإحالة بالضمائر والإشاريات والموصولات)، و(المطابقة)، أمَّا الإحالة فقد تناولتها بالدراسة، وأتناول هنا الربط بالأدوات، وأمَّا الربط بالمطابقة فهو خارج عن نطاق هذا البحث؛ لأنَّ المطابقة غير داخلة في مفهوم البحث النحوي السياقي النصي، فهي "لا تتجاوز تشابه البنية في الكلمتين اللتين تكون بينهما المطابقة" [2]، فارتباطها بالكلمات لا بالتراكيب، وليس لها ذلك الأثر الكبير في النص، عدا أنَّها تصل عناصره بالصحَّة النحويَّة التركيبيَّة وحسب.

"ويشير الربط إلى إمكان اجتماع العناصر والصور وتعلق بعضها ببعض في عالم النص" [3]، وقد ذكر دي بوجراند أربعة أنواع من الربط، وهي: مطلق الجمع، والتخيير، والاستدراك، والتفريع، فشمل حديثه عن الربط عددًا من الأدوات [4]، إلاَّ أنَّ شأن الربط في النحو العربي أكبر من ذلك؛ لتعدُّد وسائله وتنوُّعها، وكثرة الأبواب التي شملت صور الربط ووسائله [5].

فالربط بالأدوات في نحونا العربي واسع المدى، عظيم الأثر، وهو أشهر أنواع الربط في الفصحى، "فإذا استثنينا جملتي الإثبات والأمر بالصيغة ... وكذلك بعض جمل الإفصاح، فإننا سنجد كل جملة في اللغة الفصحى على الإطلاق تتَّكل في

---

(١) انظر: البيان في روائع القرآن، دراسة لغويَّة وأسلوبيَّة للنصّ القرآني، د. تمَّام حسَّان، عالم الكتب، ٢٠٠٢م، ١/ ٢٣٥.

(٢) الموقعية في النحو العربي/ ١٥٩.

(٣) النص والخطاب والإجراء/ ٣٤٦.

(٤) راجع: النص والخطاب والإجراء/ ٣٤٦: ٣٥٠.

(٥) انظر: الموقعية في النحو العربي ص١٥١ وما بعدها.

تلخيص العلاقة بين أجزائها على الأداة "[1].

والأدوات كلُّها مشتركة في كونها لا تدل على معانٍ معجمية في ذاتها، ولكنها تدل على معنى وظيفي عام هو التعليق، ثم تختص كل طائفة منها تحت هذا العنوان بوظيفة خاصة[2].

وقيمة الربط بالأداة تنبع من أهمية معناها النحوي أو الوظيفي في ذاته، فهو ملتصق بالأداة التصاقًا لا ينفصم، ففي أساليب كالشرط والنداء والقسم .. إلخ، لو لم تكن الأداة فيها لما كان المعنى، ولو حُذفت وجب التعويض عن حذفها، وإلا فقد التركيب دلالته ومعناه [3].

ويجب التنبيه هنا إلى أن اهتمام البحث النصي بالأدوات الرابطة بين الجمل أكثر من اهتمامه بما سواها؛ فالجمل هي الوحدات المحورية لبناء النص، وجسور الربط بينها هي أساس سبكه، ولهذا تنال القسط الأوفر من البحث والتحليل.

حروف العطف:

أَولى العلماء الرَّبطَ بحروف العطف عنايةً كبيرةً في الدرس اللغوي، حيث جعله الإمام عبد القاهر أحد وجوه النحو المهمَّة التي بمراعاتها يتحقَّق النظم فقال: " وينظر في الجمل الَّتي تُسرَد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثمَّ يعرف فيما حقُّه الوصل موضع الواو من موضع الفاء، وموضع الفاء من موضع (ثُمَّ)، وموضع (أو) من موضع (أم)، وموضع (لكن) من موضع (بل) "[4].

كذلك ذكر أنَّ عطف الجمل على بعضها أو تركه من أسرار البلاغة التي لا يتأتى الصواب فيها إلا للأعراب الخلص والمطبوعين، حتَّى جُعلت البلاغة معرفة الفصل من

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها/ ١٢٣.

(٢) السابق/ ١٢٥.

(٣) انظر: الموقعية في النحو العربي/ ١٦٢.

(٤) دلائل الإعجاز/ ٧٧، ٧٨.

الوصل؛ "لغموضه ودقة مسلكه، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلا كمل لسائر معاني البلاغة "[1].

وعن دور أدوات العطف في الربط يقول ابن يعيش: " والمراد من عطف الجملة على الجملة ربط إحدى الجملتين بالأخرى والإيذان بحصول مضمونهما؛ لئلا يظن المخاطب أن المراد الجملة الثانية، وأن ذكر الأولى كالغلط، كما تقول في بدل الغلط: (جاء زيد عمرو)، و(مررت برجل ثوب)، فكأنهم أرادوا إزالة هذا التوهم بربط إحدى الجملتين بالأخرى بحرف العطف ليصير الإخبار عنهما إخبارًا واحدًا "[2].

وقد يُظنُّ بتعليل ابن يعيش السابق أنَّ الشِّعر في غنى عن ربط الجمل داخله بحروف العطف؛ نظرًا لخلوِّ نظامه النحوي من بدل الغلط [3]، ولكنَّ الواقع أنَّ لحروف العطف في الشعر ـ كما لها في النثر ـ دورًا كبيرًا في الرَّبط، ولا يُستغنى عنها بالحذف إلا في بعض المواقف السياقيَّة لأغراض دلاليَّة، وعند ذلك يشترط النحويون لجواز الحذف أمن اللبس[4].

ولكلِّ حرف من حروف العطف خواص وأحكام ومعانٍ نحوية تميِّزه عن بقيَّة الحروف، وسأقدِّم نبذةً نحويَّةً عن كلٍّ منها مع نماذج ورودها لدى الجواهري، فمن حروف العطف:

(الواو): والواو العاطفة هي أحد أقسام الواو غير العاملة، وهي " أم باب حروف العطف؛ لكثرة مجالها فيه، وهي مُشرِكةٌ في الإعراب والحكم "[5]، ومذهب جمهور النحويِّين أنَّها لمطلق الجمع.

---

(١) السابق/ ١٤٧.

(٢) شرح المفصل، لابن يعيش، عالم الكتب ببيروت ومكتبة المتنبِّي بالقاهرة، ٣/ ٦٠٥.

(٣) انظر: المقتضب، لأبي العبَّاس المبرِّد، تحقيق محمَّد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميَّة ، ١٣٩٩هـ ، جـ٣ ص١٩٧.

(٤) انظر: شرح التسهيل ٣/ ٣٨١.

(٥) الجنى الداني في حروف المعاني، لابن أمِّ قاسم المرادي، تحقيق د. فخر الدين قباوة ومحمَّد نعيم فاضل، بيروت، دار الكتب العلمية ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م، ص١٥٣.

والواو حرفٌ كبير الأثر في الربط، ولعلَّنا لو نظرنا إلى أحد مواضع وروده في شعر الجواهري، وهو قوله في (طنجة)[1]:

مرجٌ من البحرَين فوقَهما ضوءُ النُّجومِ يرِفُّ والسُّرُجُ
تـهفـو الرِّمـالُ إليه ناعمةً والسَّـفحُ والأمواجُ والقبجُ

لتخيَّلنا كيف يكون حال هذين البيتين عند خلوهما من حروف العطف لو قيل مثلاً: (ضوء النجوم يرف السرجُ) فيضيع المعنى نحوًا ودلالةً، أو (تهفو الرمال إليه ناعمة السفح الأمواج القبج)، فهذا كلامٌ أشبه بالهراء، وقد خلا شطره الثاني من المعنى، وخلا أيضًا من الارتباط بالجملة الأولى؛ لأنَّ الواوات الَّتي أوصلت معنى الفاعلية وإعراب الضم إلى عناصر الشطر الثاني قد فُقِدت، بما يعني انتفاء السبك؛ لانتفاء الربط وتحوُّل الجملة إلى كلماتٍ ملقاة بلا رابط.

(الفاء) [2]: والعاطفة أحد أقسامها الثلاثة، تُشرِك في الإعراب والحكم، ومعناها التعقيب، وتشارك (ثُمَّ) في إفادة الترتيب، لكنَّها تفارقها في أنَّها تفيد الاتِّصال، وقد ذهب بعض النحاة إلى أنَّها قد تأتي لمطلق الجمع، وصحَّح المرادي هذا القول.

ومن مواضع استعمال الجواهري للفاء العاطفة وسيلةً للربط قوله في رباعية (زرع الضمائر)[3]:

قالوا: قد انتصر الطـبيب على المحال من الأمورِ
زرَع الجماجـمَ والقلوبَ وشدَّ أقفاص الصدورِ
فـأجبتهم: ومـتى ستُرفع رايةُ النَّصـرِ الأخـيرِ
زرعُ الضمائر في النُّفوسِ العارياتِ عن الضَّميرِ [4]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٢٧.

(٢) انظر: الجنى الداني/ ٦١ وما بعدها.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٤٧.

(٤) قد ضبط مصحِّحو الديوان (زرع) بالنصب على آخره، وهو جائز مع الرفع، وفي الهامش: (أي ينكشف المرء على حقيقته فيظهر من غير ضمير)، وعدم الضمير هنا لا يحتاج تعليقًا.

والفاء هنا واضحة الأثر في الربط بين جمل النصِّ والأبيات التي تكوَّن منها، فهي الَّتي أعطت معنى التعقيب (قالوا ــ فأجبتهم) وجعلت البيتين الأوَّلين والبيتين الآخرين قطعةً واحدة متماسكة، وكذلك هي الَّتي أبرزت أسلوب الحوار بين قول القائلين وجواب الشاعر، والحوار من السمات العامَّة في رباعيات الجواهري [1].

(**ثُمَّ**): " حرف عطفٍ يُشرك في الحكم ويفيد الترتيب بمهلة " [2]، وقد لاحظتُ في الربط بـ(ثُمَّ) في شعر الجواهري نُدرة، فهو أقل حروف العطف ورودًا في شعره، ومن مواضعه قوله في (زوربا)[3]:

وارتمت من شَفَقٍ دامٍ على الأرض جراحٌ وجراحْ
وتـهاوت فـوقَهُ من مِـزَقِ الغـيم صـبيَّاتٌ مـلاحْ
والكراكي عُصَبٌ دُكْـنٌ تشـابَكْنَ جـناحًا وجـناحْ
وبعيدًا في ذُرى الشَّـرق نُجيماتٌ مِراضٌ وصِحاحْ
ثـمَّ راحـت تتنزَّى من جـديدٍ نـجمةٌ في إثـر نجمَهْ

ويُلاحظ في الربط بـ(ثُمَّ) هنا ما يلي:

- تَلازم الربط بـ(ثمَّ) في هذا الموضع مع رسم الصورة الشعرية، حيث استعان به الشاعر على الانتقال بين تفاصيلها.
- كما أنَّ في الربط به تعويضًا عن جزء غير مذكور من السياق أو تعويضًا عن التباعد بين جزءي الربط، وتفصيل ذلك أنَّه:

١- إما أن يكون رابطًا بين (وبعيدًا في ذرى الشرق ...) و(راحت تتنزَّى...) وهنا يبعُد الربط بينهما؛ إذ ليس ثمَّة فعل يُعطَف عليه

---

(١) انظر: الجواهري آخر الفحول ص٣٨٢.
(٢) الجنى الداني/ ٤٢٦.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩١٩، وهذه القصيدة علامة من علامات نزوع الجواهري إلى التجديد في موسيقى الشعر رغم كلاسيكيَّته وعموديَّته المحكمة، فهي منظومة على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وفي هذا المقطع جعل السطر خمس تفعيلات.

(راحت)، و(ثمَّ) لا يعطف جملة فعلية على جملة اسميَّة [(١)]، فالأقرب إذن أن يكون التقدير (في ذرى الشرق نجيماتٌ مراضٌ وصحاح [بَدَتْ] ثمَّ راحت تتنزَّى ...).

٢- أو يكون رابطًا بين الأفعال (ارتمت)، (وتهاوت)، وهنا بعُد الفعل (راحت) عنهما في الذكر فكان اختيار الشاعر الربط باستعمال (ثمَّ) المفيد للترتيب بمهلة، وهو اختيار موافق لمقتضى الحال.

- وورود (ثُمَّ) في شعره نادر في غير هذا النمط من الحكي والتصوير [(٢)]، ولعله نادر في الشعر عامَّة وشائع في فن القصة والرواية.

(**حتَّى**)[(٣)]: والعاطفة هي أحد أقسام (حتَّى) الثلاثة، ويرى الكوفيون أنها ليست بعاطفة، والعطف بها رأي البصريين، ، وقد اشترطوا في المعطوف بها شرطين: أن يكون بعض ما قبلها أو كبعضه، وأن يكون غايةً لما قبلها في زيادةٍ (قوة وتعظيم) أو نقصان (ضعف وتحقير).

ومن صور الربط بـ(حتى) في شعر الجواهري قوله في رباعية (بغداد في الصباح)[(٤)]:

صـفَّقَ الدِّيـكُ وقد زعْـزَعَـهُ الفجـرُ وألوى بالصِّـياحِ
ومَشَى النُّورُ على الحقلِ وفَوْقَ الدَّرْب يزهي والبِطاحِ

---

(١) رغم أن للنحاة في عطف الجملة الاسمية على الفعلية والعكس ثلاثة أقوال (مغني اللبيب/ ٦٣٠): الجواز مطلقًا، والمنع مطلقًا، والجواز في الواو فقط، إلا أن النفس لا تستريح إلى الجواز المطلق، فعلى الأقل يجب أن تتصل الجملتان وتتجانس في المعنى؛ لكي لا يكون حرف العطف مجرد رابط لفظي، وإلى المجانسة أشار ابن مالك بتقريره "جواز عطف الفعل على الاسم، وعطف الاسم على الفعل، إذا سهل تأولهما بفعلين أو اسمين" شرح التسهيل ٣/ ٣٨٣.

(٢) انظر من مواضعه المهمة قصيدة (النزغة) أو (ليلة من ليالي الشباب)، الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢١٠.

(٣) انظر: الجنى الداني/ ٥٤٢.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٤٥، وهذه أيضًا منظومة على (فاعلاتن) خمس مرات.

آهِ مـا أروعَ بـغـدادَ وأحـلاها عـلـى ضَـوْءِ الصَّـبـاحِ
غسَـلَتْ كَفُّ السَّـنا كُلَّ الجراحـاتِ بها حتَّى جـراحي

ويُلاحظ في الربط بـ(حتَّى) في هذا النص تآزره من حيث هو عنصر نحوي مع عنصري الدلالة والصورة، فحين صوَّر الضوء وهو يغسل كل الجراحات أراد إضافة بعض التفاصيل إلى الصورة وهي كونه قد غسل جراح الشاعر نفسه (وكأنَّها غايةٌ للجراحات كلِّها تفوقها شدَّةً)، فأتى بـ(حتَّى) رابطًا بين الصورة الكبرى وهذه التفصيلة المهمَّة لدى الشَّاعر والتي تمثِّل قمَّة المعنى في الرباعية، ولعلَّ لفنِّ الرباعيَّات خصوصيَّة من هذه الناحية حيث ختام الرباعية هو الموضع المفضَّل لوضع خلاصة المعنى أو عقدته أو قمَّته.

(أو)[1]: ومذهب الجمهور فيها أنَّها تشرك في الإعراب لا في المعنى، وحكى المرادي عن ابن مالك أنها تُشرك في الإعراب والمعنى، ولها ثمانية معانٍ هي: الشك، والإبهام، والتخيير، والإباحة، والتقسيم، والإضراب، وبمعنى الواو، وبمعنى (ولا).

ومن صور الرَّبط بـ(أو) في شعر الجواهري قوله في (أزف الموعد)[2]:

يَصْفَعُ الطَّاغُوتُ جَبَّارًا فَـيَهْفُو   وَيَـدُكُّ الـوَغْـدُ سَـفَّاحًـا فَـيَعْنُو
يَنْعِقُ الشَّاكونَ أَنْ يَخْضَرَّ حَقْلٌ   بِالشَّبابِ الغَضِّ أو يُورِقَ غُصْنُ
أفـلا كـانَ لَهُم في أمـسِ عُـودٌ   في التَّـوابيتِ وفي الأكـفانِ رُدْنُ

ومعنى (أو) في قوله: (أو يورق غصن) معنى الواو، فهي رابطة بين الجملتين (يخضر حقل ...) و(يورق غصن) على معنى كونهما سببًا في حدوث الجملة السابقة لهما (ينعق الشاكون)، فالتحليل النحوي للبيت يجعله مكوَّنًا من ثلاث جمل فعليَّة وأداتَين رابطتَين هما (أنْ) المفيدة للسببية و(أو) المفيدة للتشريك.

---

(١) انظر: الجنى الداني/ ٢٢٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٢١.

(لكنْ)[1]: وحديثنا عن العاطفة وهي أحد قسميها، ويُشترط لعطف المفردات بها خاصَّةً أن يقع قبلها نفي أو نهي، أمَّا إذا وليها جملة فيجوز أن تقع بعد الإيجاب.

والمعطوف بـ(لكن) محكوم له بالثبوت، ومعناها في جميع مواضعها الاستدراك، ويكون معناها الإضراب إذا كانت حرف ابتداء.

ومن مواضع ربط الجمل بـ(لكن) في شعر الجواهري قوله في قصيدة (يا ابن الفراتين)[2]:

يا ابن الفـراتين لا تـحزن لنازلةٍ   أغلى من النازلاتِ الحزنُ والكَمَدُ

دوح الرجولة لا تلوي الرياح به   لـكن تـنـفِّض أوراقًـا وتـختضدُ

حيث ربطت (لكنْ) العاطفة بين الجملة الخبريَّة المنفية (لا تلوي الرياح ...) والجملة المحكوم لها بالثبوت على معنى الاستدراك (تنفِّض أوراقًا ...).

أدوات الشرط:

وأدوات الشرط المذكورة في التراث النحوي هي: (إن، وإذما، ومَن، وما، ومهما ومتى، وأيٌّ، وأينَ، وأيَّانَ، وأنَّى، وحيثما)، وقد صُنِّفت هذه الأدوات إلى حروف [(إنْ) باتفاق، و(إذما) على خلاف] وأسماء [بقيَّة الأدوات باتفاق، و(مهما) على خلاف][3]، إلاَّ أن جميعها في العمل سواء، حيث ترد أدوات الشرط وسيلةً للرَّبط بين جملتين مستقلَّتين في معناهما وفي إعرابهما، فتقوم بدمجهما معًا ليصبحا جملةً واحدة في المعنى، ويتغيَّر إعرابهما بناءً على ذلك.

ولا يقف تأثير أدوات الشرط عند المعنى والإعراب، بل يمتدُّ إلى النطق ليكون على مرحلتين ـ كما يقول د. أحمد كشك ـ : فعل الشرط، تتلوه سكتةٌ واضحة، ليبدأ الجواب بعدها ذا وضوحٍ نغميٍّ يحدِّد المراد من الكلام، فالنغمة أساسٌ للفهم

---

(١) انظر: الجنى الداني/ ٥٨٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٠٨.

(٣) انظر: شرح الأشموني ٤/ ١٨٦.

في أسلوب الشرط، وتتنوَّع صور النطق والتنغيم فيه، حتَّى إنَّ السكتة بين الشرط والجواب غير المقترن بالفاء مختلفةٌ عن السَّكتة التي يليها جواب مقترن بالفاء [(١)].

وسيلةٌ لغوية بهذا التأثير في المعنى والإعراب والتنغيم تعمل بشكل واضح في سبك النص، فعن طريق أداة الشرط ارتبطت الجملتان المنفصلتان، وأصبحتا "كجملة واحدة في افتقار كلٍّ واحدة من الجملتين إلى الأخرى كافتقار المبتدأ إلى الخبر، فالجملة الأولى التي هي شرط بمنزلة المبتدأ، والجملة الثانية التي هي جزاء كالخبر" [(٢)].

أمَّا العلاقة الربطية التي تبدو واضحةً في أسلوب الشرط فهي علاقة (التَّرتُّب)، بمعنى توقُّف أحد أجزاء الكلام على جزءٍ آخر [(٣)]، وأدوات الشرط مطَّردة في الدلالة على هذه العلاقة، حيث تتعلَّق إحدى الجملتين بالأخرى من جهة ترتُّب الجملة الثانية على الأولى وكونها جوابًا لها.

أدوات الشرط هي الرابط القوي بين جملتي الشرط والجواب، وإذا كانت الجملتان فعليتين كانت الأداة وما ينتج عنها من جزم كافيَين لإحداث الربط، أمَّا إذا كانت جملة الجواب لا تصلح شرطًا [كالجملة الاسمية، والطلبية، والفعلية التي فعلها جامد أو مسبوق بقد أو بحرف تنفيس أو بـ(ما) أو (لن)][(٤)] فهنا تنضمُّ إليها الفاء لتربط الجواب بالشرط؛ نظرًا لخفاء الجزم وهو العنصر المساعد في إبراز معنى الشرط، وهو ترتب الجواب على الفعل.

ونستخلص من هذا أنَّ الربط بين الجملتين متحقِّقٌ عن طريق أداة الشرط بصفة رئيسة، والجزم للشرط والجواب، والفاء الجوابية ـ أو (إذا) المغنية عنها ـ في بعض الأساليب، لكن إذا عرفنا أنَّ الجزم يتخلَّف أحيانًا لكون جملة الجواب لا تصلح شرطًا،

---

(١) من وظائف الصوت اللغوي/ ٦٨.
(٢) شرح المفصل ٢/ ١١٧.
(٣) بناء الجملة العربية/ ٢١٠، وانظر: مغني اللبيب/ ٢١٩.
(٤) انظر: أوضح المسالك ٤/ ١٨٩.

والفاء "قد تُحذف في الضرورة "[1]، علمنا على وجه اليقين أنَّ أداة الشرط هي عنصر الربط الأساس في أسلوب الشرط، وليس دقيقًا أنَّ "الجزم أو تقديره هنا هو الذي يحصل به الربط "[2]، فالجزم علامة إعرابية مجرَّدة للدلالة على الربط بأداة الشرط، إذن هو نتيجة للربط على هذا النحو ولازم من لوازمه، اللهم إلا إن أردنا بـ(الربط) هنا الربط على المستوى الإعرابي الشَّكلي (السمة الإعرابية)، لا على مستوى الدلالة، ولا على مستوى المعاني النحوية.

ومن نماذج ورود الربط بالشرط في شعر الجواهري قوله في (يا دجلة الخير)[3]:

يا صاحبيَّ إذا أبصرتُ طيفكما   يمشي إليَّ على مَهْلٍ يحيِّيني

أطبقتُ جفنًا على جفنٍ لأُبصرَهُ   حتَّى كأنَّ بريق الموت يُعشيني

ويُلاحظ في الربط بأداة الشرط (إذا) هنا ما يلي:

- أنَّها ربطت بين جملة الشرط (**أبصرتُ طيفكما** ...) وجملة الجواب (**أطبقتُ جفنًا** ...) على معنى التَّرتُّب، وعلى جهة الارتباط المؤكَّد الذي لا يتخلَّف.
- وأنَّ السبك في هذا الموضع يحتاج إلى أداة الشرط بقوة؛ نظرًا للتضمين العروضي[4] الحاصل بين البيتين ، فلولا الربط بأداة الشرط لكان طرفا الربط جملتين منفصلتين وكلٌّ منهما في بيتٍ مستقلّ.
- وتآزر الربط بالشرط هنا مع التضمين يصبُّ في صالح الصورة الشِّعريَّة وخدمتها، مع ملاحظة أنَّ التضمين الحاصل في البيت ليس من قبيل عيوب القافية، فالتضمين العروضي شائع مع أسلوب الشرط، ووروده كثير مع

---

(١) أوضح المسالك ٤/ ١٩٠.

(٢) بناء الجملة العربية/ ٢١١، نقلاً عن عبارة الشيخ خالد الأزهري في شرح التصريح على التوضيح، ط الحلبي، ٢/ ٢٥٠، وفيها يقول: "وكل جواب يمتنع جعله شرطًا، لخلوه عما شرط، فإن الفاء تجب فيه لتربطه بشرطه؛ لأن الجزم الحاصل به الربط مفقود وليس على تقدير الظهور".

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٨٦.

(٤) التضمين هو تعلُّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، انظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك ، القاهرة، دار غريب ، ٢٠٠٣م، ص٩١.

أسلوب الحوار والقص، وهاهنا نستطيع أن نستعير فيه عبارة الدكتور أحمد كشك أنَّه " سمةٌ من سمات التلاحم، وجزءٌ من حرِّية الحركة الإيقاعيَّة "[(١)].

ومن الربط بـ(إنْ) قوله (أيها الوحش أيها الاستعمار)[(٢)]:

اخنُق الفكرةَ في صدرٍ يَضوعْ   تَرَها في آخرٍ أذكى تَفُوحْ
إنَّها كالشَّمس إنْ هَمَّ طُلوعْ   صاحَ أو لم يَصِحِ الدِّيكُ يلوحْ
لا يُغطِّي من سَنا الشَّمسِ السُّطوعْ   عاصفٌ يغدو عليها ويَروحْ

ونلاحظ في الربط بالشرط في قوله: (إنْ هَمَّ طُلوع ...) عدَّة أمور:

- أنَّه جزءٌ من عدَّة أجزاء رسمت الصورة في البيت، فتشبيه التمثيل، وأسلوب الشرط، والجملة الاعتراضية (صاح أو لم يصح الديك)، والربط بـ(أو) ... كلُّها خادمة للمعنى والدلالة، ومساهمة في السبك.
- وفي أسلوب الشرط هنا حذفٌ للفاء الجوابية التي يقتضيها النظام النحوي، وقد حُذِف معها المبتدأ؛ لأن أصل التركيب (فهو يلوح)، ولغة الشِّعر تستسيغ حذف الفاء كما سبق القول.
- وبدون الربط بالشرط يبدو تشبيه التمثيل عاريًا عن المعنى المراد، فهو يشبِّه (الفكرة) بالشمس من حيث إنَّها حين يهمُّ طلوعها يلوح، سواء صاح الديك أو لم يصح، ولولا أسلوب الشرط هنا لكان التشبيه بالشمس (في الوضوح بديهةً)، وهو تشبيه ساذج ونمطي لم يرده الشاعر.

ومن الربط بـ(إن) أيضًا قوله في (تنويمة الجياع)[(٣)]:

نامي جياعَ الشَّعبِ نامي   حَرَسَتْكِ آلِهَةُ الطَّعامِ
نامي، فإنْ لَمْ تَشْبَعي   مِن يقْظةٍ .. فَمِنَ المنامِ

(١) راجع: القافية تاج الإيقاع الشعريِّ، ص٩٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٠٢.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦١٠.

ولعلَّ الأصل في التركيب: (فإن لم تشبعي من يقظةٍ فستشبعين من المنام)، أو (فاشبعي من المنام)، ولأن جواب الشرط لا يصلح شرطًا أتت الفاء مساعدةً لـ(إنْ) في الربط بين جزءين في البيت: الجملة (لم تشبعي من يقظةٍ)، والجملة المحذوف فعلها (من المنام)، والربط هنا بأداة الشرط لا يحتاج تفسيرًا، وهو كبير الأثر في تماسك البيت وسبكه النحوي واختصاره.

ومن الربط بـ(لو) في سياق الشرط قوله في (يا دجلة الخير) [1]:

يا دجلة الخير يا مَن ظلَّ طائفُها   عن كلِّ ما جلت الأحلام يلهيني

لو تعلمينَ بأطـيافي ووحـشتِها   ودِدتِ مثلي لَوَ انَّ النَّوم يجفوني

فقد ربطت الأداة (لو) بين الفعل (**تعلمين**) و(**وددتِ**)، وهو ربطٌ بين المضارع والماضي، ومن المعلوم أنَّ (لو) تقيِّد الشرطية بالزمن الماضي[2]، فورود الجواب معها ماضيًا لازمٌ، وهو ما التزمه الشاعر في مثل هذا النموذج.

ومن الربط بـ(مهما) قوله في (سائلي عمَّا يؤرِّقني)[3]:

سـائلي عَمَّا يُـؤرِّقُـني   قَعْ على البلوى ولا تَحُمِ

أنا مَهْما اشْتَطَّ مُتَّهِمي   لَستُ من فُحشٍ ولا لَمَمِ

وفيه أيضًا حذف الفاء التي يوجبها كون (لستُ) فعلاً جامدًا، والأصل (مهما اشتطَّ متَّهِمي فلستُ من فحشٍ ولا لَمَمِ)، والربط بـ(مهما) مُشرَبٌ معنى المبالغة ـ وهذا ملمحٌ دلالي من لغة العصر لم يكن في (مهما) وضعًا ـ في حصول فعل الشرط، ولهذا قابله الشاعر بمبالغة أخرى في الجواب (لستُ من فُحشٍ ولا لَمَمِ)، أي مهما بالغ المتَّهِم في إساءاته فلن يقع من الشاعر في مقابلته إساءة كبرى ولا ذنب صغير.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٧٧.

(٢) انظر: مغني اللبيب/ ٣٣٧، و"خاصيَّة (لو) فرض ما ليس بواقع واقعًا، ومن ثَمَّ انتفى شرطها في الماضي والحال"، مغني اللبيب/ ٣٤٨.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٧١.

التضام:

بحث التضام من أهمِّ البحوث في وسائل السبك النحوية؛ ذلك أنَّه يرصد في التراكيب ما من شأنه أن يُحدِث التداخل والتلاصق بين عناصرها، هذا ما يلوح من مادَّته اللغوية، ومن مصطلحه الإنجليزي (**Corporation**).

وجديرٌ بالذكر أنَّ ما يُعالج تحت مفهوم التضام عالجه الإمام عبد القاهر الجرجاني من قبل تحت مفهوم النظم والترتيب، وذلك في قوله: " لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يُعلَّق بعضها ببعض ويُبنى بعضها على بعض وتُجعل هذه بسبب من تلك "[(١)]، وقد تبعه النقَّاد في ذلك حتَّى من غير العرب، كما نجد لدى الناقد الفرنسي (ڤاليري) الذي " يؤكِّد على الشكل بمعنى الترتيب ، أي على الكلمات وقد اتَّخذت لها ترتيبًا معيَّنًا "[(٢)].

ولا ينبغي أن يسوِّغ لنا تداخل التضام مع النظم أن نساويه به؛ فهذا توسُّع لا يطابق الواقع[(٣)]، والمقصود به غالبًا تلك القرينة اللفظية التي تصف " تطلُّب إحدى الكلمتين للأخرى في الاستعمال على صورة تجعل إحداهما تستدعي الأخرى ولا تقف بدونها "[(٤)].

ويُعرف من خلال التضام " إمكان التوارد والمعاقبة والتنافي أو التضاد والتكامل الذي يظهر بوضوح أن العنصرين المتكاملين لا يتعاقبان، أمَّا التتابع فهو المسرح الأصيل لقرينة التضام في السياق "[(٥)].

وقد لَخَّص الدكتور تَمَّام حسَّان مفهوم التضام في وجهين، هما [(٦)]:

---

(١) دلائل الإعجاز / ٥٥.

(٢) انظر: مفاهيم نقديَّة / ٥٣.

(٣) انظر: لغة الشعر/ ٤٠٨.

(٤) اللغة العربية معناها ومبناها/ ٩٤.

(٥) البيان في روائع القرآن ١/ ٨٨.

(٦) اللغة العربية معناها ومبناها/ ٢١٦، ٢١٧.

١- أنَّه بمعنى الطرق الممكنة في رصف الجملة، فتختلف كل طريقة منها عن الأخرى، تقديمًا وتأخيرًا وفصلاً ووصلاً...، ويُمكن أن يُطلق على هذا الفرع من التضام مصطلح (التوارد).

٢- أنه بمعنى أن يستلزم أحد العنصرين التحليليين النحويين عنصرًا آخر، فيسمى التضام هنا (التلازم)، أو يتنافى معه فلا يلتقي به ويسمى (التنافي)، وعندما يستلزم أحد العنصرين الآخر فإن هذا الآخر قد يدل عليه بمبنى وجودي على سبيل الذكر، أو يدل عليه بمبنى عدمي على سبيل التقدير بسبب الاستتار أو الحذف.

وقد وصف د. تمام الوجهَ الأول (التوارد) بأنه " أقرب إلى دراسة الأساليب التركيبية البلاغية الجمالية منه إلى دراسة العلاقات النحوية والقرائن اللفظية " (١)، ولعلَّ في هذا الوصف شيئًا من التجوُّز أو التعميم، فكثيرٌ من عناصر التوارد وظواهره موضوعات حاضرة في التراث النحوي.

فالتقديم والتأخير لا يكاد يخلو منه باب نحوي، وخاصةً في الأساليب اللغوية التي يكون ركناها عنصرين متلازمين متطالبين، كالمبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، وفعل الشرط وجوابه، وبعض الأدوات ومدخولاتها، ولم تخلُ كتب النحويين من بيان أسراره وجمالياته (٢) فضلاً عن قواعده ومحدِّدات وروده.

والفصل ـ أحد مظاهر مخالفة التضام ـ اهتمَّ به النحويون، ونظروا إليه من حيث أنه يتقاطع مع التلازم بوقوع عنصر الفصل بين المتلازمَين بجامع الصلة أو الإسناد أو المجازاة أو نحو ذلك (٣)، وذكروا من أشهر عناصره: القَسَم، والظرف، والجار

(١) اللغة العربية معناها ومبناها/ ٢١٧.

(٢) انظر مثلاً: شرح كافية ابن الحاجب ، لرضيّ الدين الإستراباذي ، تحقيق د. إميل يعقوب ، بيروت ، دار الكتب العلميَّة ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ١/ ٢٣٤.

(٣) انظر: شرح التسهيل ٢/ ٣٧٥.

والمجرور، والنداء [1]، وحدَّدوا له قاعدة عامَّة هي أنَّ "الفصل بين العامل والمعمول بالأجنبي لا يجوز" [2].

خلاصة الأمر أن التضام الذي نعنيه هو "كل لفظين، أو بابين، أو لفظ وتركيب، أو لفظ ومحل، بينهما اقتضاء ضروري (افتقاري) أو غير ضروري (اعتباري)" [3].

والتضام بهذا المفهوم وثيق الصلة بالسبك، نظرًا لارتباطه بطرق رصف العناصر اللغوية لتكوين جملة، ورصف الجمل لتكوين النص، فهذا الارتباط ـ وكسر الارتباط ـ من مظاهر البناء اللغوي، لأنه يعبِّر عن تتابع العناصر من خلال الرصف الجملي، وهو من أهم عناصر السبك.

والحديث عن التضام يقتضي منَّا الحديث عن ظاهرتين تبرزان حقَّ التضام عند ملاحظتهما في حركة النص، وهما ظاهرتا التقديم والتأخير، والفصل والاعتراض، ولا خلاف في أهمية الرتبة والعلامة الإعرابية في تنظيم قرينة التضام داخل الجملة وداخل النص؛ "فهناك أشياء بينها تضام، وفي الوقت نفسه يكون بينها رتبة ملتزَمة، كما أن التضام بين المتضامين في هذه الحالة يقتضي علامة إعرابية معينة" [4].

والبحث في لغة الجواهري عن التضام يُظهر بوضوح أنَّ المحرِّك الأوَّل للرصف الجملي والنصي عند الشاعر هو حق القافية خصوصًا والوزن الشعري عمومًا، يليهما في الأهمية المعاني النحوية والدلالية، كما أن للجواهري ولعًا خاصًّا "بالفصل بين المتلازمين، كالفعل وفاعله، أو المبتدأ وخبره، وغالبًا ما يأتي بالفاعل في نهاية البيت" [5]، أي أن القافية المضمومة تحرِّكه إلى ذلك، "ويمكن التماس سبب لهذه الظاهرة الأسلوبية في كم القصيدة المطول الذي كاد الشاعر يلزم نفسه به، مما دفعه إلى تحديده من البداية، بأن

---

(١) انظر: الخصائص ٣/ ٧٣.

(٢) اللباب في علل البناء والإعراب، لأبي البقاء العكبري، تحقيق غازي مختار طليمات، دمشق، دار الفكر، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ١/ ١٥٥.

(٣) لغة الشعر/ ٤٠٨.

(٤) لغة الشعر/ ٤٠٩، ٤١٠.

(٥) الجواهري آخر الفحول/ ٣٨٦.

يضع كلمات القافية للقصيدة كلها أولاً، إما منفردة، أو مع ما يجود به الذهن من كلمات في كل بيت "(١)، وهذا ما تنطق به مسودات بعض القصائد التي اطلع عليها د. الموافي، وسأعرض لذلك بالتفصيل في النماذج التالية:

يقول الجواهري في قصيدة (الصحراء في فجرها الموعود) (٢):

مشى إليكِ يُجِدُّ البَيعةَ البلَدُ عليكِ في الخطبِ ـ بعدَ اللهِ ـ يعتمِدُ

ونلاحظ في رصف التركيب داخل البيت ما يلي:

- أراد الشاعر أن يصرِّع البيت، فاقتضاه ذلك أن يتصرَّف في تضام الصدر بتأخير لفظ الفاعل (البلدُ) وتقديم جملة الحال (يجد البيعة) عليه.
- واقتضى نظم العجز أن يكون الفعل (يعتمدُ) لفظ القافية، فقدَّم الجار والمجرور المتعلِّق به عليه، وأتى بالقيد المعنوي (بعد الله) معترضًا بينهما، ومن المعلوم أنَّ الاعتراض يرد كالتنبيه القويِّ (٣) إلى ما يريده منشئ النص.

ويقول (في ذكرى الخالصي) (٤):

سِلْمُ الزَّمانِ ـ وَإِنْ حَرَصْتَ ـ قَليلُ لا بُدَّ أَنْ سَيَغُولُ شَمْلَكَ غُولُ

فقد فصل بين المبتدأ والخبر (سلم الزمان قليل) بالتركيب (وإن حرصت) مراعاةً للتصريع، وقدم وأخر بين الفاعل والمفعول لأن القافية (اللام المضمومة) تتطلب تأخر لفظ (غول)، بما يعني أنَّ القافية هي العمدة في التضام داخل البيت.

ومن الفصل أيضًا بين المبتدأ وخبره قوله في (ثورة الوجدان) (٥):

---

(١) المرجع السابق.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٩٨.

(٣) يقول السمين الحلبي عن الاعتراض بـ(لو تعلمون) في قوله تعالى: ﴿ **وَإِنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ** ﴾ [الواقعة/ ٧٦]: "وكونه تأكيدًا ومنبهًا على تعظيم المقسم به لا ينافي الاعتراض، بل هذا معنى الاعتراض وفائدته"، انظر: الدر المصون ١٠/ ٢٢٤.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٥٥.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٩٢.

الشَّعبُ شَعبي وإنْ لَمْ يَرْضَ مُنتبذٌ   والدَّارُ ـ رغمَ دَخيلٍ عابني ـ داري

وهنا أدى الفصل بين المبتدأ وخبره إلى مراعاة القافية، وأضاف إلى اتصاف المبتدأ بالخبر قيدًا معنويًّا وهو كونه (رغم دخيل عابني).

ومن الاعتراض بين الصفة والموصوف قوله في (جائزة الشعور) [1]:

أفٌ لها مِنْ أوجُهٍ   قابلْتني سودٍ صِفاقِ

فالصفتان (سود، صفاق) تأخَّرتا عن الموصوف بهما، واعتُرض بينهما وبينه بـ(قابلتني)؛ لأن آخرهما يحمل حرف القافية (القاف المكسورة)، والأصل فيه (أوجه سود صفاق قابلنني).

التحديد:

المقصود بالتحديد بيان ما هو محدَّد لدى المتلقِّي فيكون معرفة، أو غير ذلك فيكون نكرة، أي أن التعريف والتنكير أساس مفهوم التحديد، "فمما ينسب إلى أداة التعريف أنها تتقدم العبارات الدالة على ما سبق ذكره" [2]، في حين يعني خلو السياق منها أنه لم يسبق ذكره وبالتالي فهو نكرة.

وفي النحو العربي نجد باب النكرة والمعرفة محدَّد الملامح عن طريق بعض السمات، وهذه أهمُّ محدِّدات الباب [3]:

- الأصل في الأسماء التنكير، والتعريف فرع.
- النكرة عبارة عن نوعين:

أ. ما يقبل (أل) المؤثرة للتعريف، نحو (رجل، وفرس، ودار، وكتاب).

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٩٠.

(٢) النص والخطاب والإجراء/ ٣٠٧.

(٣) أوضح المسالك ١/ ٧٦ وما بعدها.

ب.   ما يقع موقع ما يقبل (أل) المؤثرة للتعريف، نحو (ذي، ومَن، وما) و(صهٍ).

- المعرفة عبارة عن نوعين:

أ.   ما لا يقبل (أل) ألبتَّة ولا يقع موقع ما يقبلها، نحو (زيد، وعمرو).

ب.   ما يقبل (أل) ولكنها غير مؤثرة للتعريف، نحو (حارث، وعبَّاس، وضحَّاك)، إذا قيل: الحارث، والعباس، والضحاك، فإن (أل) الداخلة عليها للمح الأصل بها.

- تنقسم المعارف إلى سبعة أقسام، هي: المضمر، والعلم، والإشارة، والموصول، وذو الأداة، والمضاف لواحد منهما، والمنادى إذا لم يكن نكرة غير مقصودة.

ويمكننا أن نلاحظ في ذلك التقسيم ما يلي:

- تأتي السمات المحدِّدة للنكرة والمعرفة في بعض الأحيان علامات لغويَّة، إما في المعرفة نفسها، كالعلامة (أل)، أو في متَّصلٍ بها (كالإضافة إلى المعرفة)، كما يدل عليها الجنس اللغوي (إشاريات، موصولات، ...)، وفي بعض الأحيان تُحدَّد عن طريق المقام (المنادى مثلاً).
- كما أنها تتفاوت في درجة تعريفها، فمنها ما يدلُّ بنفسه على التعريف (كالعلم مثلاً)، ومنها ما هو لفظ كنائي لا يُعرف إلا عن طريق فهم الإحالة التي يتضمنها.

وبطبيعة الحال نجد مفهوم المعرفة والنكرة أوسع من مجرد علامة دالة أو أداة، فالأداة " لا توجد التعريف ولا التنكير، وهي ليست سوى إشارة للسامع (القارئ) بأن المتكلِّم (المؤلف) يفترض أن ثمة معلومات معينة معروفة أو غير معروفة لدى السامع (القارئ)، تلك المعلومات المفترضة يمكن أن تكون ذات طبيعة متعلقة

بداخل النص أو خارجه "[1]، وقد يشترك أكثر من عنصر ـ لغوي وغير لغـوي ـ في تحديد المراد بلفظٍ ما، " ويمكن شرح التعريف بناءً علـى ذلـك بأنـه وضـع للعناصـر الداخلة في عالم النص بحيـث تكـون وظيفـة كـل منهـا لا تحتمـل الجـدل في سـياق الموقف"[2].

وبناءً على ما سبق فإن التعريف مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بالقصد، فمـا دام الأصـل اللغوي في الأسماء التنكير فمنشئ النص مطالبٌ بوضعها ـ حين يريد التعريف ـ في سياقٍ لا يحتمل غير التعريف، ولا يقود المتلقِّي إلى الغموض أو اللبس.

وفي هذا السياق سألقي الضوء على بعض المواضـع في شـعر الجـواهري، فمـن ذلك قوله في قصيدة (غيداء) [3]:

غيداءُ .. إنَّ خُرافةً سَرَفٌ   في العاطفاتِ .. وبدعةً قصدُ

حيث جاء بكلٍّ من اسم (إنَّ) وخبرهـا نكـرة في التركيـبين (إنَّ خرافـةً سـرفٌ، وبدعةً قصدُ)، وللوهلة الأولى يبدو التركيـب غريبًـا، إلا أنَّ النظـام النحـوي يجيـز الإخبار في هذا الباب بالنكرة عن النكرة، وبالمعرفة عن النكـرة بشـرط الإفـادة [4]، والإخبار عن النكرة بنكرة أحسن عند سيبويه [5]، والتـنكير في البيـت ـ إلى جانـب كونه جائزًا ـ يعـدُّ مطلبًـا دلاليًّـا، فالمقصـود فيـه العمـوم والشـيوع، لا الخصـوص والتحديد، فالخرافة أيًّا كانت أو كان نوعها سرف، والبدعة على عمومها موصـوفةٌ بالقصد لدى الشاعر، والتنكير وحده يحقِّق له هذا المعنى.

وفي قصيدة (على الرصيف) حضورٌ قويٌّ للنكرات، من مثل قوله [6]:

هـزَّتْهُ في الـمـهدِ يدٌ هَـزَّها   جُـوعٌ وإذلالٌ وأسقامُ

---

(١) التحليل اللغوي للنص/ ٤٢.

(٢) النص والخطاب والإجراء/ ٣١٠.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٠٣.

(٤) انظر: شرح التسهيل ٢/ ١٧.

(٥) انظر: الكتاب ٢/ ١٤٢.

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٧٦ وما بعدها.

ديفت أغـانـيها بـها وارتمتْ　　سوداءَ أطيافٌ وأحلامُ

....　　.......

يا ابنَ الحضاراتِ وهل بُدِّلتْ　　بؤسًـا دساتيرٌ وأحكامُ

خـدَّاعةُ الوجـهِ وفي جَـوفِـها　　أسـوأُ ما ضمَّتهُ أرحامُ

فهذه الألفاظ (جوع، وإذلال، وأسقام)، (أطيافٌ وأحلام)، (دساتيرٌ وأحكـام)، (أرحام)، نجد الشاعر يختار كونها نكرات، مع اختلاف الدافع لهذا الاختيار:

- فالألفاظ (جوع وإذلال) أقرب إلى كونها أسماء أجناس، وكـذلك الجمـع (أسقام)، كما أن بقاء هذه الألفاظ على حالة التنكير قد يهيِّئ المتلقِّي لتوهُّم وصفها بالشدة أو القسوة، ولا سيما إن اقترن ذلك بتنغيمها بشكلٍ خـاص لتحمل ذلك المعنى.
- وكذلك (أطياف وأحلام) تبدو كأنها موصوفة، ولعلَّ لورود الحال قبلها وهو لفظ (سوداء) دورًا في توهُّم هذا الوصف، من كونها أطيافًا بيضاء، وأحلامًـا وردية.
- ولفظا (دساتير وأحكام) كذلك، فالتنكير مع التنغـيم قـد يشـير إلى تفخـيم وتعظيم، وخاصَّةً بإبراز التضاد الصوتي بينها وبين (بؤسًا)، أضف إلى ذلك تنوين الممنوع من الصرف (دساتير) الذي يؤكِّد أن لا مناص للعبـور علـى اللفظ هكذا بلا ضغط وتأكيد عليه في الأداء الصوتي.
- وكذلك نجد لفظ (أرحامُ) موافقًـا بتـنكيره لمعنـى الإطـلاق والعمـوم الـذي أراده الشاعر.

وفي قصيدة (من لندن إلى بغداد) نجد قوله [1]:

أذيَّـةٌ في جـهادٍ نِـلـتَـها طربًا　　وهل جهادٌ بلا مسٍّ وإيذاء ؟

في ذمَّةِ الله ما لاقيتَ من نفَرٍ　　من الأجـانبِ عُـبَّادٍ لأهواءِ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٩١.

فالتنكير في قوله: (أذيَّةٌ في جهادٍ) للتفخيم، وفي قولـه: (وهـل جهـادٌ) للعمـوم والإطلاق، بمعنى أيِّ جهاد، وكذلك تنكير (الأهواء) يفيد التعـدُّد والعمـوم، فهـي بهذا التنكير تساوي (لأهواء كثيرة، مختلفة، متنوعة ...).

المبحث الثاني
وسائل السبك المعجمية

يحتوي على ما يلي:

- التكرار.
- المصاحبة المعجمية.

وسائل السبك المعجمية

كما تساهم الوسائل النحوية في سبك النص، كذلك تساهم الوسائل المعجمية، وإن كان في تسميتها (معجمية) تجوُّز؛ لأنها في الحقيقة تصف تفاعل العناصر اللغوية مع بعضها، وبالتالي فهي (دلالية)، ولا ينبغي أن يُفهَم من وصفها بـ(المعجمية) أنها تبحث في الدلالة المعجمية للمفردات بمعناها الإفرادي.

وقد درجت البحوث النصية على دراسة موضوعين تحت هذا العنوان، وهما: التكرار، والمصاحبة المعجمية.

فالتكرار ـ بما فيه من ربط بين الجمل عن طريق العنصر المكرر، وبما يحقِّقه من إنعاش للذاكرة وأمن للَّبس وتأكيد للمعنى ـ مساهم في سبك النص.

والمصاحبة المعجمية ـ بما تهدف إليه من تنظيم للعلاقات بين المفردات داخل النص، وبما تحققه من بيانٍ للمقام الكلامي، وتحديدٍ لدرجة إعلامية النص ـ تعدُّ عنصرًا مهمًّا لفهم النص، وموردًا من موارد سبكه.

التَّكرار :

تعدُّ ظاهرة التكرار بكافة صورها وأنواعها "من المفاتيح التي يمكن أن تساعد على اقتناص خيط من خيوط النص التي يراد فكها تركيبيًّا لإعادة نسجها دلاليًّا"(1)، ويعدُّ التكرار ذا أهمية خاصة في سبك النص الشعري على وجه الخصوص؛ "لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي"(2)، والتكرار نوع من التأكيد وسيلته الإلحاح في الذكر، وقد يأتي به المبدع عن قصد للفت النظر أو عن غير قصد (لا شعوريًّا)، وهو في الحالتين كبير الأهمية في قراءة النص وتحليله.

---

(1) الإبداع الموازي/ ١٨٧.

(2) تحليل النص الشعري/ ٨٦.

وتشير المادة اللغوية (كرر) إلى معنى التتابع مرَّة بعد مرَّة، فالكَرَّة: المرَّة، والكرُّ: الرجوع [(١)]، ويقال: كرَّره تكريرًا وتَكرارًا وتَكِرَّة: أعاده مرةً بعد أخرى [(٢)]، وورود معنى الرجوع ضمن معاني التكرار يعني أنه ضرب من ضروب الإحالة القبلية وشكل من أشكال الربط، بل هو الأصل في الربط [(٣)]، بما يجعله ذا أثر كبير في سبك النص وتحقيق الترابط بين أجزائه.

وقد فرق بعض العلماء بين التكرار والترديد من حيث كون التكرار إعادة اللفظ بذاته من غير إفادة معنى زائد بحيث تكون الثانية عين الأولى، أما الترديد فيكون مع إفادة معنى غير المعنى الأول [(٤)]، وبهذا المفهوم ـ أي عدم الفائدة في التكرار ـ يبدو التكرار عجزًا من الكاتب أو المؤلف؛ ففي اللغة متسع من الألفاظ المترادفة يمكن الاستبدال بها من غير تكرار؛ حيث " يمكن لإعادة اللفظ في العبارات الطويلة أو المقطوعات الكاملة أن تكون ضارة؛ لأنها تحبط الإعلامية ما لم يكن هناك تحفيز قوي " [(٥)]، ولهذا وصفت بعض صور التكرار بأنها معاظلة[(٦)]، وأنها هجنة [(٧)]، وكان التكرار على هذا النحو "من عيوب الكلام"[(٨)]؛ لأنَّه زيادة في اللفظ لا تفيد المعنى ولا تضيف إليه.

---

(١) انظر: مختار الصحاح (كرر).

(٢) القاموس المحيط، باب الراء، فصل الكاف.

(٣) انظر: البيان في روائع القرآن ١/ ١٢٨.

(٤) خزانة الأدب وغاية الأرب، لتقي الدين المعروف بالحموي، تحقيق عصام شعيتو، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧م، ١/ ٣٩٥، وقد قرر ابن رشيق في العمدة ١/ ٣٣٣ أن الترديد "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه".

(٥) النص والخطاب والإجراء/ ٣٠٦.

(٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح ضياء الدين بن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ، المكتبة العصريَّة ، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م ، ١/ ٢٩٣.

(٧) المصدر السابق ١/ ٢٠٣.

(٨) الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، مراجعة الشيخ بهيج غزَّاوي، بيروت، دار إحياء العلوم ، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م، ص١٧٥.

التكرار إذن لا يرد في النص اعتباطًا، بل له قانون ليصبح وسيلة أدبية مقبولة، وليرتفع عن الفهاهة إلى البلاغة، وهذا القانون هو الفائدة، ومن أهمِّ الفوائد التي يحقِّقها التكرار[1]:

١- إنعاش الذاكرة، لاستعادة مذكور سابق، والتكرار أدعى للتذكير وأقوى ضمانًا للوصول إليه.

٢- أمن اللبس، كما في قوله تعالى: ﴿ وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓاْ أَيْدِيَهُمَا جَزَآءَۢ بِمَا كَسَبَا نَكَٰلًا مِّنَ ٱللَّهِۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴿٣٨﴾ ﴾[2]، " فلو أن ضميرًا وضع موضع ثاني لفظَي الجلالة لبدا أن الجملة حالية، ولكان المعنى أن كسبهما النكال ارتبط بحال عزة الله وحكمته، تعالى الله عن تغير الأحوال "[3].

٣- التأكيد، أي تأكيد الربط، بدلاً من حذف عنصرٍ ما والإضمار له.

وإذا تحقَّقت الفائدة في التكرار كان استعماله مما يؤدي إلى حسن النظم وسبك النص، " من خلال تدعيم جمله بتحقيق العلاقات المتبادلة بين العناصر المكونة للنص، ويتأتى ذلك من خلال تكرار عنصر ما تكرارًا ملحوظًا، ينتج عنه شيوع نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره، وهذه وظيفة لفظية فضلاً عن أهميته الدلالية، فتتحدان كلتاهما في سبك النص وانسجامه "[4].

والتكرار قد يكون تكرارًا للفظٍ أو تركيبٍ أو عبارة، وأهم صوره [5]:

---

(١) انظر: البيان في روائع القرآن ١/ ١٢٨ وما بعدها.
(٢) سورة المائدة، الآية ٣٨.
(٣) البيان في روائع القرآن ١/ ١٣١.
(٤) عناصر السبك بين القدماء والمحدثين ٢/ ٥٩٨.
(٥) عناصر السبك بين القدماء والمحدثين ٢/ ٥٩٢ وما بعدها، معايير النصية ص٨٩ وما بعدها، وقد قسم ابن الأثير التكرار إلى قسمين: ما يوجد في اللفظ والمعنى، وما يوجد في المعنى دون اللفظ، انظر: المثل السائر ٢/ ١٤٦ وما بعدها.

١- تكرار اللفظ مع وحدة المعنى، ويكون إما تكرارًا لكلمة بعينها، أو لجملة تامة؛ بغرض التأكيد وإثارة الانتباه.

٢- تكرار اللفظ مع اختلاف المعنى، ومن صوره ما اتفق لفظه وافترق معناه[١] (المشترك اللغوي)، وكذلك الجناس التام، وإن كانت الدراسة المقطعية والنبرية التي أجراها د. أحمد كشك بالإضافة إلى الاعتبارات النحوية والصرفية "تنفي نفيًا جازمًا أن يكون هناك ما يسمى بالجناس التام"[٢]، ولهذا نفى ابن الأثير وجوده إلا في اللفظ المشترك[٣].

٣- تكرار المعنى مع اختلاف اللفظ، وهو المعروف بالترادف، وإن كان عدُّ الترادف تكرارًا فيه نظر؛ لأنه داخل في الاستبدال، اللهم إلا إذا كان المقصود عطف اللفظ على مرادفه، كما أن الترادف نفسه فيه قولان، والمحققون من العلماء على أن "كل اسمين يجريان على معنى من المعاني وعين من الأعيان في لغة واحدة فإن كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلا لكان الثاني فضلاً لا يُحتاج إليه"[٤].

وبعيدًا عن الترادف نجد "التذييل" صورةً من صور تكرار المعنى، وهو ما سيأتي ذكره تحت الحديث عن علاقات الحبك.

٤- التكرار التركيبي، بمعنى رصف عدَّة جمل على النسق والتركيب نفسه، فتختلف الجمل في مفرداتها وحسب دون نظام التركيب.

وهناك أقسام وصور أخرى يذكرها الباحثون في التكرار، كشبه التكرار، وتكرار الاسم الشامل، وتكرار التفصيل بعد الإجمال، إلا أنَّ التأمُّل يظهر أنها لا تُعدُّ من

---

(١) لهذا الفرع من اللغة مؤلفات خاصة، صنف فيه المبرد كتاب "ما اتفق لفظه واختلف معناه"، انظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها ١/ ٣٨٥، و لأبي الربيع المصري ت٦١٤هـ كتاب "اتفاق المباني وافتراق المعاني"، تحقيق عبد الرؤوف جبر، عمان، دار عمار، ١٩٨٥م.
(٢) من وظائف الصوت اللغوي ص١١٦.
(٣) انظر: المثل السائر ١/ ٢٤١.
(٤) الفروق اللغوية، لأبي هلال العسكري، ضبطه وحققه حسام الدين القدسي، بيروت، دار الكتب العلمية، ص١١.

التكرار، ولا تمتُّ إليه إلا بسبب ضعيف، فلا يستقيم أن تصنَّف تحت مسمى (التكرار).

ويبدو لي أن التكرار قد يكون وسيلة نحويَّة بدرجةٍ ما رغم تصنيفه ضمن وسائل السبك المعجمية؛ فهو في حقيقة أمره ضربٌ من ضروب إطالة بناء الجملة [١]، ويظهر هذا بشكل جلي في تكرار اللفظ مع وحدة المعنى، إن الجمل المتتابعة التي يربطها عنصرٌ متكرِّر في كلٍّ منها يمكن أن تكون جملةً واحدة إذا انتفى هذا التكرار، وما أعطاها سمة الاستقلاليَّة إلا التكرار، ويؤكد كون التكرار وسيلة نحوية أنه معدودٌ عند النحاة ضمن (روابط الجملة بما هي خبر عنه)[٢]، وقد ذكروا أن أكثر وقوعه " في مقام التهويل والتفخيم"[٢].

نأتي إلى رصد التكرار في شعر الجواهري، وهو من وسائل التنمية البارزة فيه، حيث " يأخذ شكل مناغاة يستعذبها الشاعر ومتلقِّي شعره، فيتنامى المقطع من البيت والبيتين، ليكوِّن عشرة أبيات أو أكثر، بفعل التكرار، أو بفعل الفراغات التي تتطلب ملأً بين حدود هذا التكرار "[٣].

ومن القصائد ما يكون التكرار فيها غايةً في حد ذاته، والنموذج الأبرز في ذلك قصيدة (تنويمة الجياع)[٤] حيث تكرَّر الفعل (نامي) (٥٨) مرة، وهذا أمرٌ مطلوب؛ فمدار القصيدة على كونها رقية أو تعويذة، وشيءٌ كهذا معتمدٌ في الأساس على التكرار، فوروده فيها بكثافة ضرورة فنية، وكذلك الأمر في قصيدة (أطبق دجى) [٥] التي عبَّرت عن شدة اليأس لدى الشاعر، وتكرر فيها الفعل (أطبِق) (٣٥) مرة، دلالة

---

(١) قد ذكر الدكتور حماسة ستة ضروب لإطالة بناء الجملة هي: (التقييد، والتبعية، والتعدد، والتعاقب، والترتب، والاعتراض)، والتكرار داخل تحت تبعية التوكيد، راجع كتابه (بناء الجملة العربية) ص ٥٧: ٨٤.

(٢) مغني اللبيب/ ٦٤٧.

(٣) الجواهري آخر الفحول ص٣٧٧.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦١٠.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٥٦٧.

على إلحاح مطلب الشاعر في إطباق الدجى والدخان والدمار؛ لكثرة ما يرى من ظلم وفساد.

ومن صور تكرار اللفظ مع وحدة المعنى قول الجواهري مطلع قصيدة (جمال الدين الأفغاني)[1]:

هَوَيْتَ لنُصرةِ الحقِّ السُّهادا — فلولا الموتُ لم تُطق الرُّقادا
ولولا الموتُ لم تَتْركْ جهادا — فَلَلْتَ به الطُّغاةَ ولا جِلادا
ولولا الموتُ لم تُفْرحْ فُرادى — صعقْتَهمُ ولم تُحزِن سَوادا
ولولا الموتُ لم يَذهب حريقٌ — بيانعةٍ وقد بلغَتْ حصادا
وإن كان الحِدادُ يَرُدُّ مَيتًا — وتَبلُغُ منه ثاكلةٌ مُرادا
فإنَّ الشرقَ بينَ غدٍ وأمسٍ — عليكَ بذلَّةٍ لَبِسَ الحِدادا

- فقد تكرر في هذا المقطع لفظ (لولا) والمبتدأ بعدها (الموت) أربع مرات، مسبوقًا بالفاء في أولها، وبالواو في المرات الأخرى، وفيه حذف الخبر، ولسنا بصدد الحديث عنه لأن الامتناع معلَّق بـ(لولا) على الوجود المطلق للمبتدأ (الموت)، فحذف الخبر واجب فيها ولازم[2].

- أما ما يهمنا هنا فهو تكرار (لولا الموت)؛ حيث استعان به الشاعر على سبك هذا المقطع، وهو مقطع من الأهمية بمكان؛ لأنه غرة القصيدة واستهلالها، ولذلك احتشد له الشاعر بثلاثة أبيات مقفَّاة.

وتبرز فائدة التكرار هنا عن طريق النظر في مقام القصيدة ثم في التركيبات الواردة والمتصلة بالتركيب المتكرر:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٢٩.

(٢) انظر: شرح الأشموني ١/ ٢٠٥.

- فالقصيدة في الاحتفاء بمرور رفات جمال الدين الأفغاني من العراق في طريقه إلى أفغانستان، وهو مقام حزن يناسبه تكرار لفظ الموت.
- ثم إن تكرار التركيب (لولا الموت) مقصود من أجل كثرة نتائجه المتمثلة في خبر (لولا) في جميع المرات الأربع، فلولا الموت (لم يطق الأفغاني الرقاد، ولم يترك الجهاد والجلاد، ولم يُفرِح فرادى صعقهم قبل موته، ولا أحزن سواد الناس وعامتهم، ولم يذهب الحريق بروحه اليانعة التي بلغت الحصاد).
- واختيار الشاعر لهذا التكرار وسيلةً للسبك اختيارٌ موفق، بل ضرورة حتمية؛ لأن كل هذه النتائج المترتبة على الموت لا يسوغ معها اللفظ بـ(لولا الموت) مرة واحدة.

أمَّا التكرار الذي يأخذ شكل عطف اللفظ على مرادفه فهو كثير في شعر الجواهري، وقد رصدت هذه الظاهرة فخرجت من رصدي بمعرفة سببها، وهو أنَّ الجواهري يُعنى في شعره بالقافية عناية فائقة، ويدير أمر البيت على خدمتها والتماسك معها، بحيث يبدأ البيت ويمضي في سياقه حتى يصل إلى القافية وهو متوافق معها شكلاً ومضمونًا، وكثيرًا ما كان ينصب القافية أول الأمر ثم يبني عليها البيت، فربَّما انتهى المعنى الذي يريده قبل لفظ القافية، فيعطف لفظ القافية على مرادفه الواقع آخرَ الجملة المقصودة في البيت.

وربَّما كان التكرار من هذا النوع مقصودًا بغرض الزيادة في المعنى، بإيراد لفظين يفيدان المعنى نفسه، فيكون لدلالتهما وقعٌ في النفس أكبر مما لدلالة اللفظ الواحد، وأعتقد أن كثيرًا من صور التكرار بالعطف على المرادف عند الجواهري قد جاء لهذه الغاية.

ومن نماذج هذا التكرار باستعمال الترادف قوله في (بغداد على الغرق) (1):

سَمَتْ تَزْهُو على السَّفحَيْن منها قُصُورٌ ملؤُها زَهْوٌ وكِبْرُ

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ 175.

فالزهو والكبر متقاربان في المعنى، وما أداه إلى هذا إلا رعاية القافية، ومثلها قوله في (تحية الوزير) [(١)]:

مِنْ كُلِّ مُنْتَبِذِ الأخْلاقِ مُطَّرَحٍ   لَو كانَ عُضْوًا لكانَ الذَّيْلَ والذَّنَبا

فالذيل والذنب كذلك، وأيضًا قوله في (نزوات) [(٢)]:

ضيفٌ عزيزٌ قِراهُ   الهَمُّ والاكْتئابُ

حَقيقةُ الأمرِ عندي   الشَّكُّ والإرْتيابُ

فكل لفظين من الألفاظ السابقة (الهم والاكتئاب)، (الشك والارتياب) ينتمي إلى الحقل الدلالي نفسه، وتكاد تتطابق في معانيها.

نوعٌ آخر من التكرار هو التكرار التركيبي نجده في مثل قوله في قصيدة (تحية الوزير)[(٣)]:

لا رحمةً لغويٍّ في الضَّلال هَوى   ولا (لَعًا) لِمُجدٍّ في الشِّقاق كبا

فكلا شطري البيت مكون من (لا) النافية للجنس+اسمها+حرف جر+مجرور موصوف بجملة فعلية خبرها جار ومجرور مقدم خبرها الجار والمجرور على الفعل، وربط بين الشطرين حرف العطف (الواو) الواقع أول العجز.

ومنه أيضًا قوله في قصيدة (حبيبتي)[(٤)]:

وحابسٍ رَأْيَهُ والنَّفْسُ نازِعَةٌ   وحابسٍ نَزْعَهَا والرَّأْيُ مُنْطَلِقُ

فالشطران متضادان في المعنى ومتطابقان في التركيب، فالتضاد بين (حبس الرأي مع وجود نزوع النفس) من جهة، و(حبس نزوع النفس مع وجود انطلاق الرأي)، وكل شطر مكون من اسم فاعل + مفعول مضاف إلى ضمير + جملة حالية مكونة من مبتدأ وخبر.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٧٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٧٩.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٧٨.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٠٩.

المصاحبة المعجميَّة :

يُقصد بالمصاحبة المعجمية تلك العلاقة العرفية بين لفظٍ وآخر والتي يفرضها المعجم بناءً على مناسبةٍ بينهما [1]، فالعلاقة بين الألفاظ ليست حرة، لكنها مقيَّدة، فإذا ذُكر أحد اللفظين استدعى مصاحبه دلاليًّا وتركيبيًّا، ويعدُّ الاستبدال بأحدهما انحرافًا عن المعيار وخروجًا عن القاعدة [2].

وارتباط بعض الألفاظ ببعضها يرجع إلى عدة أسباب، منها [3]:

١- الملاءمة بين معنى الكلمتين المتصاحبتين من جهة والواقع من جهة أخرى، كما نقول: بقرة صفراء، ولا نقول: خضراء، ولا حمراء.

٢- الاشتراك في السمات الدلالية [4]، فالكلمات (مات، نفق، فني) تدل كلها على انقطاع الحياة، إلا أن الإلف والعادة يجعلان لفظ (مات) يستدعي الإنسان، و(نفق) يستدعي الدواب، و(فني) يستدعي الزرع.

٣- شيوع الاستعمال، كما يُقال: (انصهر الحديد أو النحاس) ولا يُقال: (انصهر الورق أو الخيط)؛ لكون لفظ (الانصهار) يتطلب ما تكون هذه الظاهرة من خواصه.

أمَّا الخروج عن مقتضى المصاحبة المعجمية فيسمى (المفارقة المعجمية)[5]، كما في قول القائل:

إنَّ الكسائيَّ وأشياعَهُ   يرقَونَ بالنَّحوِ إلى أسْفَلِ

(١) انظر: البيان في روائع القرآن ٢/ ١٢١، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ص١٠٣.
(٢) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ص١٠٣.
(٣) المصاحبة في التعبير اللغوي، د. محمد حسن عبد العزيز، القاهرة، دار الفكر العربي، ص١١ وما بعدها.
(٤) هكذا قال، ويبدو أنه لو جعل (مات ونفق وفني) أمثلة لشيوع الاستعمال، و(انصهر الحديد أو النحاس) أمثلة للاشتراك في السمات الدلالية، لكان أمثل.
(٥) انظر: البيان في روائع القرآن ٢/ ١٢١.

فمقتضى المصاحبة المعجمية أن يكون الرقي إلى أعلى لا إلى أسفل، وفي البيت عدول عن هذا المقتضى، والعدول قد يكون إلى علاقة عقلية فيسمى مجازا مرسلا أو كناية، أو إلى علاقة فنية تشبيهية فيسمى استعارة [١].

وبطبيعة الحال ليس كل خروج عن مقتضى المصاحبة المعجمية مقبولاً ولا حاملاً لدلالات فنية؛ فقد يكون خطأً ناشئًا عن جهل بما يقتضيه تركيب اللغة، ولكن حديثنا عن لغة الشعر التي يُفترض أنه لا انحراف فيها إلا لغاية أسلوبية، " قد تكون الرغبة في إثارة الانتباه بكسر المألوف، وقد تكون الرغبة في خلق علاقات دلالية جديدة بين أحد اللفظين القديمين واللفظ الوافد " [٢].

وللمصاحبة المعجمية علاقات تربط بين طرفيها، وهي [٣]:

١- التباين، وقد يكون التباين على وجه التضاد (ولد/ بنت)، أو التخالف (أحب/ أكره)، أو التعاكس (أمر/ أطاع).

٢- الدخول في سلسلة مرتبة، كتسلسل أيام الأسبوع، وأسماء الشهور، والرتب العسكرية، وفئات المكاييل والموازين.

٣- علاقة الكل بالجزء، كعلاقة الكتاب بالصفحة، والصندوق بالغطاء.

٤- علاقة الجزء بالجزء داخل كلٍّ واحد، كالعين والأذن.

٥- الاندراج تحت صنفٍ عام، كالكرسي والطاولة، حيث تشملهما كلمة الأثاث.

ويتَّضح من علاقات المصاحبة السالف ذكرها أنَّ المصاحبة المعجمية ليست مقتصرةً ـ كما يبدو من تسميتها ـ على التلازم الذكري، فبجانب التلازم الذكري أو الإلف بين لفظ وآخر في الذكر نجد الطباق، ونجد ألفاظ التدرج التي عُني بها علماء فقه

---

(١) البيان في روائع القرآن ٢/ ١٢١.

(٢) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ص١٠٣، ١٠٤.

(٣) انظر: معايير النصية ص٩٥، عناصر السبك بين القدماء والمحدثين ٢/ ٦٠١.

اللغة، كل هذا داخل في المصاحبة المعجمية بالمفهوم النصي.

من جهة أخرى تعدُّ المصاحبة المعجمية مؤشِّرًا صحيحًا على الأسلوب، لأنَّ قسمًا كبيرًا مِمَّا يعدُّ أسلوبًا لكاتب أو شاعر ما يكمن في المصاحبات والألفاظ الخاصة التي تبرز في نصوصه.

كما أن كثيرًا من الأساليب تُحدَّد درجة الإعلامية فيها بواسطة المصاحبة المعجمية، فلو قيل مثلاً: سفك العدوُّ ... فمفهوم أن المفعول ـ عمومًا ـ هو الدم؛ لاستلزام الفعل (سفك) له، فالسامع يتوقعه بسهولة، وهذا يُضعف درجة الإعلامية من وجه، وهو مطلوب من وجه آخر بقدر؛ نظرًا لتفعيله دور المتلقِّي.

مِمَّا سبق يتضح أن المصاحبة المعجمية عنصر مهم لفهم النص؛ لأنها مورد من موارد سبكه، كما أنها تساهم في بيان المقام الكلامي، ولها دور في درجة إعلامية النص، وتفرض أحيانًا نمطًا من أنماط ورود الكلمات، فحين نقول مثلاً: (أوقفتُ السيارة، وفتحت الباب) فالمصاحبة المعجمية هنا هي التي ربطت الباب بالسيارة ربط الجزء بالكل، ففُهم أن المقصود باب السيارة، وجاء اللفظ محدَّدًا بالألف واللام ـ لا الإضافة ـ اعتمادًا على ذلك، وظهر المقام في الجملة الثانية بوضوح.

ومِمَّا يظهر فيه أثر المصاحبة المعجمية في إعلامية نصوص الجواهري قوله مطلع قصيدة (من دفتر الغربة) [1]:

مِن بَعيدٍ لكمْ يَحِنُّ حَنيني وَبذكراكُمُ تُثارُ شُجُوني
وإذا ما خَطَرْتُمُ خَطَرَ اليأ سُ وساوى تَيَقُّني بظُنُوني
يا أحبَّايَ واللَّيالي عجيبا تٌ عِجافٌ يأكُلنَ كُلَّ سَمينِ

وهذا ظاهر بوضوح في البيتين الثاني والثالث، فالتيقُّن يستدعي الظنون، وذكر (عجاف) يستدعي لفظ (سمين)، ويبدو لي أنَّه لو وقف منشدٌ لهذين البيتين قبل كلمة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٣٢.

القافية لأكملهما السامع من غير شك، لا سيما وقد علم من مطلع القصيدة أن روي القافية نون، وعلاقة المصاحبة هنا هي التباين.

ومن المصاحبات التي علاقتها علاقة الجزء بالجزء والجزء بالكل قوله في قصيدة (حبيبتي)[1]:

مرَّغتُ زهرَكِ في شوكي أُجرِّرُهُ   فكلُّ أوراقِهِ منزوعَةٌ .. مِزَقُ

فالزهر كلٌّ، ومن أجزائه الشوك والأوراق، وكل من الشوك والأوراق جزء من الزهر.

ومما علاقته علاقة الصنف العام قوله في قصيدة (اللاجئة في العيد) [2]:

عوتْ جراءٌ مَشوقاتٌ فطارحَها   ثغيٌّ من الشاءِ أو ثأي من البقرِ
ونقنقاتُ بناتِ الماءِ خالطها   صَرُّ الجنادبِ لم تكفُفْ عن الهَذَرِ [3]

فكل من (الجراء) و(الشاء) و(البقر) و(بنات الماء أي الضفادع) و(الجنادب) يجمعها صنف الحيوان، وكذلك العواء والثغاء والنقيق والصرير يجمعها صنف (أصوات الحيوانات).

ومن الصنف العام أيضًا قوله في (أبا الشعر تغنَّ بتموز) [4]:

ويا ابنَ الحسينِ الفذِّ شهمًا سميدعًا   مَهيبًا وَثوبًا قبل أن يتوثَّبا

فكلٌّ من (شهم، وسميدع، ومهيب، ووثوب) وصف للفارس، وقد وضع الموروث المعجمي هذه الصفات في تصنيفٍ واحد لهذا الغرض مع صفات أخرى كالمقدام والكرَّار وما أشبه ذلك.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٠٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٢٨.

(٣) استعماله لأصوات الحيوانات على وزن (فَعْل) من ارتجالاته كما يبدو لي، هو وزن لبعض الأصوات كالهمس والوقع والنقر والنبض، ولكن المعروف من أصوات الحيوانات على وزني (فَعيل) و(فُعال)، وقد أعياني البحث عن معنى لكلمة (ثأي) يناسب ما نحن فيه؛ فمعناه الفساد والخرم كما في معجم مقاييس اللغة ١/ ٣٩٩.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٥٦.

وفي شعر الجواهري بعض المصاحبات المعجمية الموروثة، والتي يبدو بعضها وكأنه بصمة من بصمات التراث الشعري لا تمت بصلة إلى عصر الجواهري ولغته، ومن ذلك قوله في قصيدة (تحية الوزير) (١):

لا رحمةً لغويٍّ في الضَّلال هَوى ولا (لَعًا) لِمُجدٍّ في الشِّقاق كبا

فقد أتت كلمة (لعا) ـ وهي كلمة دعاء للعاثر بأن ينتعش ـ مع الفعل (كبا)، وورودها مع هذا الفعل أو مع الفعل (عثر) على مقتضى المصاحبة المعجمية، ومما وردت فيه قول كعب بن زهير:

فإن أنت لم تفعل فلستُ بآسفٍ ولا قائلٍ إمَّا عَثَرْتَ: لَعًا لَكا

وكذلك الأمر في قول الجواهري مطلع قصيدة (النجوى) (٢):

يقولون: ليلٌ علينا أناخَ نهارٌ على الغرب يُعشي العيونا

فنسبة الفعل (أناخ) إلى الليل تشبيهًا له بالبعير استعارة من الشعر الجاهلي، وبيت امرئ القيس مشهور:

فقلتُ له لَمَّا تمطَّى بصُلبه وأَردفَ أعجازًا وناءَ بكلكلِ (٣)

من الموروث أيضًا الذي فشا في شعر الجواهري نسبة الكف والأيدي إلى المنية والخطوب، وكونها تنوش وتنتاش ما يُصاب، وقد ورد ذلك لدى الجواهري في عدة مواضع، كقوله في قصيدة (بم أستهل؟) (٤):

أوَبعدما برقت أسرَّته لنا وبدتْ مخايلُ حُسنهِ وبهائه
تنتاشُهُ كف المنية صارمًا عَضبًا يفُلُّ العضبَ حدُّ مضائه؟!

وقوله في (بين قطرين) (٥):

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٧٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١١٢.
(٣) انظر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب ، لعبد القادر بن عمر البغدادي ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكاتب العربي ، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م، جـ٣ ص٢٧١.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٢٥.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٣٠.

وما برحَتْ أيدي الخطوبِ تَنُوشني بفارسَ حتَّى بغَّض الحِلَّ ترحالُ

وفي هذا البيت مصاحبة أخرى على وجه الطباق بين (حل) و(ترحال).

فمن الموروث الذي يجعل للموت كفًا قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيَّةُ أنشَبَتْ أظْفارها أَلْفَيتَ كلَّ تَميمةٍ لا تَنفعُ

ومنه أيضًا قول أبي تمام:

ألا إنَّ في كفِّ المنيَّة مُهجَةً تظلُّ لها عينُ العُلى وهْي تدمعُ

وكذلك كون الموت غولاً أو أنَّه يغول، كقول الجواهري (في ذكرى الخالصي) [(١)]:

سِلْمُ الزَّمان وإن حرصتَ قليلُ لا بدَّ أن سيغول شملكَ غول

وقوله في قصيدة (إلى روح العلامة الجواهري) [(٢)]:

وهل علم الموت إذ غاله بما أيِّ علقٍ نفيسٍ ظفرْ

فهذه المصاحبة مطروقة في التراث العربي، كما في قول كثيِّر [(٣)]:

سيهلك في الدنيا شفيقٌ عليكم إذا غاله من حادث الدهر غائلُهْ

وما رواه صاحب الحماسة [(٤)]:

وما ميتةٌ إن متُّها غيرَ عاجزٍ بعارٍ إذا ما غالت النَّفسَ غُولُها

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٥٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٦٠.

(٣) الأمالي، لأبي علي القالي، ط٢، بيروت، دار الحديث، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م، جـ٢ ص٥.

(٤) شرح ديوان الحماسة ، لأبي عليّ المرزوقي ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هـارون ، بـيروت ، دار الجيل، ١٤١١هـ – ١٩٩١م، ص١٠٦٨، وقال قبله: " والغُول: الهلكة، ويقال: غاله الموت " .

المبحث الثالث
وسائل السبك الصوتية

يحتوي على ما يلي:

- **التدوير**
- **التقفية**

وسائل السبك الصوتية

الشِّعر ـ شئنا أم أبينا ـ فنٌّ صوتي في المقام الأول، وليس فنًّا معتمدًا على الكتابة والقراءة، بل أساس إبرازه وتلقِّيه الإنشاد والاستماع، وطالما حاول الشعراء تنبيه القارئ بالإشارة إلى حق الإنشاد عن طريق وضع النقاط وعلامات الترقيم، وتجزئة البيت أحيانًا، إلا أنَّ ذلك وضع بديل، وليس أصلاً في فنِّ الشِّعر.

وفي سياق إحكام السبك داخل البناء الشعري تطالعنا عناصر صوتية تلتحم مع النحو والدلالة، وتتسرب داخل النص لتتغلغل مع عدد كبير من عناصر السبك، تلك العناصر ما كانت لتغيب عن حساب السبك؛ لأن الإيقاع جزء من عملية الإبداع، وهو الشكل النهائي الذي تُفرغ فيه مكونات القصيدة من نحو ودلالة وصورة شعرية.

وليس من الغريب ـ كما يقول د. كشك [1] ـ أن يلتحم النحو مع المعنى والإيقاع في حساب ظاهرة واحدة، فالغريب أن يُنظر إلى الظاهرة الإبداعية نظرة جزئية، وأن نعزل العناصر عن سياقها ومصاحباتها ولوازمها.

والعناصر الصوتية ـ على أي حال ـ ليست بعيدة عن النحو والدلالة، فأمور كالقافية، والتصريع، والتدوير، كلها قيم إيقاعية، لكنها تتشابك مع أحكام الفصل والوصل، وهما أمران لا شك في إسهامهما في معاني التراكيب ودلالاتها، وكذلك الأمر في التنغيم الأدائي، حيث هو الحاكم للنظام اللغوي، ويتشابك مع قواعد اللغة من جهة وقواعد الكلام من جهة أخرى، أي أنه جسر ومعبر بينهما.

وحين نصف الإيقاع بأنه الشكل النهائي لإبداع الشعر فهذا لا يعني أنه واجهة شكلية خارجية [2]، بل هو من العمق بحيث تتخلخل المكونات النحوية والدلالية داخل النص الشعري إذا غاب أو اختل هذا العنصر المهم.

---

(١) التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، د. أحمد كشك، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٣م، ص٥.

(٢) التدوير في الشعر، ص٥.

وقد توقف الباحثون في لغة النص أمام بعض الظَّواهر الصوتية كالتنغيم، حيث اعتبره دي بوجراند من المحاور الصوتية الرئيسية للسبك [1]، والتنغيم عنصر عام يرد في الشعر والنثر، غير أنَّ هناك عناصر أخرى قد توجد في النصوص النثرية، كالسجع والجناس مثلاً، وعناصر ـ صوتية وإيقاعية ـ تختصُّ بنصوص الشعر، كالتقفية، والتدوير، وهذا ما أحاول الوصول إليه في هذا المبحث، بإبراز دور هذه العناصر في سبك النص الشعري لدى الجواهري.

وقد ركزت على هذين العنصرين تحديدًا (التقفية، والتدوير) لعلاقتهما الوثيقة بالشعر، وانطلاقًا من مبدأ أنَّه لا توجد في الشِّعر شكليَّة مطلقة، وليست عناصره الصوتيَّة الإيقاعيَّة لمجرد الدندنة أو استهواء المتلقِّي بالموسيقى، وإنما يُفترض لهذه العناصر الشكلية أن تكون متناغمة مع المضمون والمعنى الذي يحمله النص، وأن تساهم في تحقيق ترابط عناصره وتماسكها، وأرجو أن أوفق في إثبات تلك الفرضية.

التدوير:

"البيت المدوَّر هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه ـ أي شطريه ـ غير قابلة للتقسيم إنشاديًّا، فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به إيقاع الشطر الأول، وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فإن هذا يعدُّ في نظر الإيقاع الشعري تدويرًا" [2].

والتدوير ظاهرة على خلاف الأصل، فأنصاف الأبيات "مواضع فصول" [3] والشطر الثاني في العادة يُبتدأ به بعد قطع.

ويُعدُّ التدوير ـ بناء على ذلك ـ انفصامًا بين مقتضى الإيقاع ومقتضى الأداء، فالبيت غير المدوَّر يُلقى شطرًا شطرًا، أمَّا البيت المدوَّر فيطول شطره الأول بتكملة

---

(١) نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، للدكتور حسام أحمد فرج، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م، ص١١٦.

(٢) التدوير في الشعر ص٧.

(٣) الكتاب ٤/ ١٥٠، ١٥١.

الكلمة التي وقع فيها التدوير، ثم ترد بقيَّة الشطر الثاني، بمعنى أنَّ عجُز البيت ـ في حق الإنشاد ـ يكون ناقصًا.

إلاَّ أنَّ نصًّا لابن يعيش يجعلنا نعيد النظر في كون الوقف على نصف البيت هو الأصل، وهو قوله: "فالعرب قد تسكت على أنصاف الأبيات وتبتدئ بالنصف الثاني"[1]، فاستعماله لـ(قد) هنا مع الفعل المضارع مفيد للتقليل[2]، بما يعني أن ذلك الوقف على الشطر الأول غير لازم في الإنشاد، فربما يكون مرده إلى التراكيب داخل البيت تفرض نظامًا إنشاديًّا خاصًّا بها.

وكون التدوير ظاهرة إيقاعية يحتِّم النظر إليه وسط الظواهر الأخرى بحيث يُعرف موقعه بينها وعلاقاته معها، وقد عالج الدكتور أحمد كشك هذه القضايا في كتابه (التدوير في الشعر)[3]، وسألخص هنا تلك القضايا قبل أن أنتقل إلى بيان موقع التدوير من شعر الجواهري.

يتجانس التدوير مع بعض الظواهر الإيقاعية، ويتنافر مع بعضها الآخر، فمن الظواهر التي يتجانس معها:

- **التضمين**، فكما كان التدوير محققا الاتصال بين شطري البيت جاء التضمين محققا الاتصال بين بيتين متتاليين عن طريق التعلق النحوي والمعنوي، ويعرض لسكتة القافية خفاء مع وجود التضمين كما خفيت مع وجود التدوير ليحدث التآزر بين الشطر الأول والشطر الثاني.
- **الشطر والإنهاك**، فالبيت المشطور يمثل كتلة واحدة، ولا ورود للتقسيم النصفي فيه، وهذا ما جعل العروضيين يرون عروضه وضربه شيئًا واحدًا، فالارتكاز يكون فيه على الإيقاع النهائي للقافية، ومن ثم جاء التدوير مطلبًا واجبًا فيه؛ لأن مشطورًا أبياته مكونة من ثلاث تفعيلات، لا

---

(١) شرح المفصل ٩/ ١٣٨.
(٢) انظر: الجنى الداني ص٢٥٧.
(٣) من ص٩ إلى ص٤١.

يحتمل التقسيم النصفي، وكذلك المنهوك، فافتراض قسمته مع عدلها تنتهي إلى أن يكون القسم تفعيلة واحدة، وتكون التفعيلة وحدها محل سكتة إيقاعية، فيخرج من إيقاع النظام بين التفاعيل إلى إيقاع التفعيلة، وينتفي فيه مطلب البحر والوزن، ويعني هذا أن التدوير مطلب أساسي لتحقق نظامي الشطر والإنهاك.

أما الظواهر التي تنأى عن التدوير فمنها:

- **التصريع والتقفية،** ففيهما توضيح تام وحاد للقسمة الشطرية، ويمنعان المنشد من إحداث تداخل نطقي بين قسمي البيت.
- **الموشحات،** فطريقة الموشحات الخاصة في التقفية تثبت استقلال كل قسيم بحكم إيقاعي قافوي خاص به، ومن ثم فلا إمكان للتدوير، فالأقسام في الموشحات ليست مستقلة إيقاعيًا فحسب، بل نحويًّا ودلاليًّا أيضًا، وكل الأنظمة الإيقاعية التي تروم السكت على الأشطر ـ كالمسمطات والمخمسات والمربعات ـ محسوبة في نطاق الموشحات بوصفها تنافي التدوير.
- **الإشباع في العروض،** حيث الإشباع قريب من مطلب الوقف، وحيثما ورد إشباع للضمير فهو قرين السكت بعده، ولا مجال لمواصلة النطق إنشاديًّا، وكذلك التنوين في العروض.
- **الإجازة والحوار بالأشطر،** فاستقلال الشطر إنشاديًّا ينفي التدوير؛ إذ الغاية المجيء بشطر كامل لإجازة شطر سابق عليه.

وحين ننتقل إلى رصد ظاهرة التدوير في شعر الجواهري تبرز لنا هذه الملاحظات العامَّة:

١- من بين البحور الشعرية نجد بحري الخفيف والمتقارب يستأثران بالأبيات المدورة[1]، بحيث لا نكاد نجده في غيرهما من البحور الأخرى ذات العروض التامة.

٢- أما في البحور الأخرى فنجد التدوير في ما جاء من شعر الجواهري على الصور المجزوءة من البحور الخليلية [2]، وهنا أيضًا أستثني مجزوء الخفيف الذي لم أجد للجواهري فيه بيتًا مدورًا على الإطلاق.

٣- وكثير من الأبيات المدورة في شعر الجواهري يقع نهاية الشطر الأول فيها حرف مد، ما يعني إطالة النفَس به والعبور إلى عجز البيت عبر الكلمة نفسها من غير وقف.

ومن نماذج التدوير في شعره قوله في (تنويمة الجياع)[3] :

نامي جياعَ الشَّعبِ نامي	**حرستْكِ آلهةُ الطَّعامِ**
نامي .. فإنْ لم تشْبعي	**مِن يقْظةٍ، فمنَ المنامِ**
نامي على زُبْدِ الوُعو	**دِ يُدافُ في عسَلِ الكلامِ**
نامي تَزُرْكِ عرائسُ الـ	**أحلامِ في جنحِ الظَّلامِ**
تتنوَّري قرصَ الرَّغيـ	**ـفِ كدورةِ البدرِ التَّمامِ**
وتَرَيْ زرائبَكِ الفِسا	**حَ مُبلَّطاتٍ بالرخامِ**

ويلاحظ في هذه الأبيات ما يلي:

---

(١) الدراسة الإحصائية التي أجراها د. كشك في كتابه (التدوير في الشعر) بيَّنت كون الخفيف مالكًا لظاهرة التدوير بلا منازع، وكون المتقارب تاليًا له من حيث كثرة التدوير فيه، ولهذا فشعر الجواهري على مقتضى ما أثبتته تلك الدراسة ولم يشذ عنها، راجع الكتاب المذكور ص١٢١ وما بعدها، ص١٣١ وما بعدها.
(٢) يقول الدكتور كشك: "المجزوءات قرينة التدوير"، وأثبتت دراسته ترحيب المجزوءات ـ عدا مخلع البسيط ـ بالتدوير، راجع ص١٣٥ وما بعدها.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦١٠.

١- التدوير في هذه القصيدة شائع بكثرة، وهذا أمر متوقع لكونها على مجزوء الكامل.

٢- التدوير واقع في أربعة الأبيات الأخيرة، حيث وقف شطر أولها على الواو من (الوعود)، والثاني على أل التعريف من (الأحلام)، والثالث على الياء من (الرغيف)، والرابع على الألف من (الفساح).

٣- إذن يغلب على التدوير هنا وقوعه مع حروف المد، فالسكت بين الشطرين غير مقصود من الشاعر، والمقصود إطالة النفَس مع حروف المد، ويساعد على هذا كون الأبيات قصارًا.

٤- ولمد الصوت في كل كلمة دلالة، فمع (الوعود) يلقي ظلالاً دلالية عن كثرتها، ومع (الفساح) يوحي بكونها فسيحة جدًّا، ومع (الرغيف) يوحي بعظم هذا الرغيف المدور (كدورة البدر التمام).

٥- أما وقوع التدوير مع (أل) التعريف فهو أمر يكاد يكون مقبولاً مألوفًا، ففي (أل) "إحساس صوتي بأنها كلمة مستقلة ... فإن شطر الكلمة إلى قسمين لا يحس من خلال (أل)؛ حيث الموجود كلمتان لا كلمة واحدة"[1]، يشهد لذلك القصيدة التي رواها ابن جني [2]؛ حيث بلغت ثمانية عشر بيتًا، كل أبياتها ـ عدا بيتٍ واحد ـ تقف قسمته الشطرية على (أل) التعريف.

٦- كما أن الاتصال النحوي الدلالي حاكم للاتصال الإنشادي بعدم القطع بين الشطرين؛ ففي حالة المضاف والمضاف إليه لا يمكن أن نقف إلا بعد تمامهما معًا، كما نرى (زبد الوعود)، (عرائس الأحلام)، (قرص الرغيف)، وكذلك الأمر في اتصال الموصوف بالصفة (زرائبك الفساح).

---

(١) التدوير في الشعر ص١٤٠، ١٤١.
(٢) الخصائص ٢/ ٢٥٥.

كذلك من نماذجِ التدوير لدى الجواهري قوله في (الناقدون) [1]:

متى رحتَ تنزع عن مبدعٍ أكاليل إبداعه الخالدِ

لتضفر منها بسيف النِّفا قِ تاجًا على فارغٍ جامدِ

وهنا وقع التدوير على الألف من (النفاق) بما لا مجال معه إلا لمدِّ الصوت، تأكيدًا على كبر هذا النفاق الذي ينزع عن المبدع أكاليل إبداعه ليضعها على فارغ جامد، كما أن القصيدة من المتقارب الذي يشيع فيه التدوير.

صورة أخرى للتدوير نجدها في قصيدة الجواهري عن تعليم المرأة بعنوان (علموها)[2]، وقبل أن أورد موضع التدوير أثبت ملاحظات عامة عن القصيدة، حيث:

- يتخفف الجواهري في هذه القصيدة من بعض جماليات الشعر التي يلتزمها عادة؛ لكون موضوع القصيدة ملحًّا والمعنى عنده أهم من اللفظ، فتعليم المرأة قضية اجتماعية مهمة، وقد كانت أزمة حين أراد أهل (النجف) فتح مدرسة للبنات، فاصطدموا بمعارضة بعض العلماء، فهبَّ الجواهري بهذه القصيدة.
- ولهذا جاءت القصيدة في صياغة أميل إلى النثرية، وجمل لا تحتمل أن تكون على شطرين، بل يجب أن تقال بكاملها كما هي من غير فصل بين أجزائها، والتدوير هو المحقِّق لهذه الغاية.
- ولهذه النثرية في المعاني والصياغة اختار لها بحر الخفيف (ملك التدوير)، وطغى التدوير على أبياتها، وقلت فيها الصور والمحسنات البديعية، وكثر الحديث المباشر، فهي أقرب إلى خطبة منها إلى قصيدة.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٩٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٠٤.

ومصداقًا لما قلت فهذه أبيات مدورة ـ عدا أولها ـ من القصيدة، وليس التدوير واقعًا ـ في أغلبها ـ مع حروف مد ولكن مع حروف صوامت:

هـذه حالُنـا علـى حـينِ كـادتْ — أُمَـمُ الغـربِ تسـبِقُ الأقـدارا

أنجب الشَّرقُ جامدًا يحسبُ المر — ءَ عـارًا وأنجَبـتْ طيَّـارا

تحكـمُ البرلمـانَ مـن أُمَـم الدُّنـ — ـيا نسـاءٌ تُمثِّـل الأقطـارا

ونسـاءُ العـراقِ تُمنَـعُ أن تـر — سـمَ خطًّـا أو تقـرأَ الأسـفارا

*

علِّموهـا وأوسِعوها مـن التَّهـ — ـذيبِ مـا يجعـل النُّفـوسَ كبـارا

إنَّكـم باحتقـاركمْ للنِّسـاء الـ — ـيومَ أوسـعتمُ الرِّجـال احتقـارا

وهكذا، وعدة أبيات القصيدة ٣٧ بيتًا، منها ٢٢ بيتًا مدوَّرًا، ما يعني ابتعاد القصيدة عن الإلقاء الشطري، واكتفاءها بمقتضى التراكيب داخل الأبيات.

مِمَّا سبق يمكن لنا أن نرسم ملامح عامة لظاهرة التدوير في شعر الجواهري، كما يلي:

١- قد يكون الباعث على التدوير واحدًا أو أكثر من الأمور الآتية:

أ. إما نثرية القصيدة في تراكيبها ومعانيها (رغم كونها موزونة)، الأمر الذي تُلغى معه القسمة الشطرية، والذي يدير أمر الإنشاد حينئذ الجمل والتراكيب حسب معانيها ودلالاتها، وهنا يغلب أن تكون نهاية الشطر حرفًا صامتًا، أما في غير هذه الحالة فالغالب كون التدوير مع حرف مد.

ب. أو اتصال الكلمة التي وقع فيها التدوير بما قبلها، بحيث لا يتم المعنى إلا بإيرادهما، فيُلغى الوقف بين الشطرين مراعاةً لذلك.

٢- ولم يخل التدوير مع حروف المد من ظلال دلالية تتمثل في مد الصوت لإضفاء إحساس صوتي بمعنى الكلمة، إما تعظيمًا أو تحقيرًا أو تهويلاً أو تكثيرًا ...

٣- وأهم ما في التدوير أنه مظهر من مظاهر سطوة النحو والدلالة على موسيقى الشعر، بما يفرض الاستغناء عن بعض مظاهرها الجمالية أحيانًا، بما يرينا شدة ارتباط النحو والدلالة والإيقاع داخل النص وكونها كلاًّ واحدًا حتى ولو كانت في حالة شد وجذب دائمَين.

التقفية :

التقفية أختٌ للتصريع في عدم اتصال شطري البيت في الإنشاد، حيث تشبه العروض الضربَ و "يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة" [(١)]، وهي تفارق التصريع في كون تبعية العروض للضرب فيها من غير زيادة ولا نقصان، حيث هي في التصريع تابعة للضرب، تزيد بزيادته، وتنقص بنقصه، أما مع التقفية "فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة" [(٢)] كما يقول ابن رشيق.

وقد يُظنُّ بقوله: (السجع) خروجًا عن المصطلح؛ لأن السجع قيمة نثرية والكلام هنا عن الشعر، إلا أنه إيثار للدقة في المصطلح؛ فلو قيل: (القافية) فالمقصود جانبان: الجانب الصوتي، وهو اتفاق الجزءين في الحرف وحركته (الشّكل)، والجانب الكمِّي، وهو اتِّفاقهما في عدد الحركات والسكنات وترتيبهما، فإذا أُريد مجرد التشابه في الجانب الصوتي فقد أُلغيت القيمة التي اختص بها الشعر وهي الجانب الكمي، ولذا عبر ابن رشيق هنا بالمصطلح النثري (السجع).

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت، دار الجيل، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م، جـ١ ص١٧٣.

(٢) السابق، نفسه.

والتقفية بهذا من الظواهر المنافية للتدوير، حيث يلزم فيها الوقف على شطر البيت، والقسمة الشطرية واضحة ولازمة، ولا مجال للتداخل النطقي بين الصدر والعجز.

وقد قصدت هنا بإيراد التقفية ما سوى التصريع في أوائل القصائد، وفي حين تبدو تفرقة القدماء بين التقفية والتصريع قائمة على حدوث تغيير للعروض بزيادة أو نقصان فيكون تصريعًا أو مشابهته للضرب من غير زيادة أو نقصان فتكون تقفية، إلا أنَّ تصوُّري لهذين المصطلحين من حيث كون التصريع في أول القصيدة أيًّا ما كان بتغيير أو من غير تغيير، وكون التقفية فيما سوى المطلع.

والتصريع أول القصيدة تقليد متَّبع لدى الشعراء الكلاسيكيين، اتباعًا للشعر القديم في " مبادرة الشاعر القافية؛ ليُعلَم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور " [1].

وحديثي هنا مخصوص بما هو في غير ابتداء القصائد، والذي علَّله ابن رشيق بأنَّ الشاعر يلجأ إليه " إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذٍ بالتصريع إخبارًا بذلك وتنبيهًا عليه " [2].

وللتقفية في شعر الجواهري ذوق خاص، فهو يُحسن استعمالها في إحكام سياق بعض القصائد؛ لتكون عنصرًا داعمًا لتراكيبها ودلالاتها، على ما سنراه في بعض النماذج هنا:

كقوله في (ذكرى أبو التمن) [3] التي مطلعها:

طالت ـ ولو قصرت ـ يد الأعمارِ   لرمت سواكَ ، عظمتَ من مختارِ

أأبا عزيزٍ .. كنتَ تُذكي جذوتي   ويلذُّ سمعك منطقي وحِواري

غوثَ الصَّريخ .. أتتك تُعوِل حرةٌ   حرَّاءُ صارخةٌ من الأشعارِ

(١) السابق ١/ ١٧٤.

(٢) العمدة ١/ ١٧٤.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٤٧.

هيَّجـــت منِّـــي أيَّ داءٍ كـــامنٍ وقدَحْتَ منِّي أيَّ زندٍ واري

*

قسمًا بيومكَ والفرات الجـاري والثَّـورة الحمـراء والثُّـوَّارِ

وهنا تبدو التقفية وكأنها حدٌّ فاصل بين فكرتين من أفكار القصيدة، بين هـذا الهمس والمناجاة بين الشاعر والفقيد، وبين الوعد بالثأر، فلا مجال مع هذا المنعطـف الحـاد إلا لزيادتـه حـدَّةً بهـذه التقفيـة، فالقصـيدة بنيتـان إذن: بنيـة رثـاء ومناجـاة استغرقت تسعة وعشرين بيتًا، وبنية حماس وثأر بدأت بهذا البيت المقفى واستمرت إلى نهاية القصيدة، والملفت للنظر فيها أنها تنتهي أيضًا ببيت مقفى، وهو قوله:

فحَذارِ من عقبى القنوطِ حَذارِ وبَدارِ للعهدِ الجديدِ بَدارِ

الأمر في القصيدة إذن ليس رثاءً ثم حماسة، أو ليس هذا كل ما يريـده الشـاعر، بل إن آخر بيت في القصيدة يبدو وكأنه مطلع للعهد الجديد الذي يدعو إليه، أي أن التقفية نفسها تؤكِّد معنى البيت وكأنها تقول: "ليست هذه هي النهاية، بل البداية".

وقوله في رثاء زوجته بقصيدة (ناجيت قبرك) [١] التي مطلعها:

في ذمَّة الله ما ألقى وما أجدُ أهذهِ صخرةٌ أم هذهِ كبِدُ ؟

والتي استمرَّ في المقطع الأوَّل منها إلى أن قال:

بكيتُ حتَّى بكى مَن ليس يعرفُني ونُحتُ حتَّى حكاني طـائرٌ غَـرِدُ
كمـــا تَفَجَّــرَ عينًـــا ثـــرَّةً حجـــرٌ قاسٍ تفجَّرَ دمعًا قلـبيَ الصَّـلْدُ [٢]
إنَّا إلى اللهِ ! قولٌ يسـتريحُ بـهِ ويستوي فيهِ مَن دانوا ومَن جحَدُوا

وكأنَّ الشاعر أحسَّ بانتهاء الدفعة الشعرية وخفوتها عند هذا البيـت، بالتسـليم لله، الذي يستريح به الناس كلهم على اختلاف معتقداتهم، فانتقل إلى الجزء التـالي من القصيدة ببيت مقفًّى يبدأ فصلاً جديدًا فيها، فقال:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٧٥.

(٢) وقع الضرب في هذا البيت مقطوعًا، على خلاف الجاري في القصيدة من الضرب المخبون.

مدِّي إليَّ يَدًا تُـمـدَدْ إليكِ يَـدُ   لا بُدَّ في العيشِ أو في الموتِ نتَّحِدُ

وكما رأينا الجواهري يُحسن الـربط بـين مقـاطع القصـائد بالتقفيـة في أوائـل المقاطع، نجده يستعملها في ختام بعض القصائد أو المقـاطع داخـل القصـائد، فمـن ذلك قصيدة (بائعة السمك في براغ) التي سبق ذكرها في الحـديث عـن الحـذف [١]، فهي غير مصرَّعة في أوَّلها، لكن البيت الأخير منها مقفًّى، حيث قال:

فقالت: أجل، أنا ما تنظـرانِ   وإن شـقَّ ذاك عـلى الناظـرِ
تعلَّمـتُ من جـفوةِ الـهاجـرِ   ومن قسوة الرجل الغادرِ!!!

وهو موقف غريب من الجواهري، ولعله أراد لهذا البيت قوةً صوتية تثبـت في السمع؛ نظرًا لكون الرد الصادر مـن الفتـاة جـاء مقتضـبًا في بيـتين، مـع أنَّ كلامـه ورفيقه عن جمال الفتاة وتناقضه مع قسوتها يستغرق أبياتٍ عدَّة من القصيدة، فكان لا بد لهذا الرد الصادر عنها من وقع قوي يعوِّض كثرة الكـلام ويثبـت في الـذهن، فاستعمل لذلك التقفية، وهو أيضًا من باب حسن الاختتام.

ومثل ذلك أيضًا قوله في (شاغور حمانا) [٢]:

يـا أيُّهـا النَّهـر الَّـذي بخريـرهِ   وَعَـت العُصـورُ نشـيدَهُ الرَّنَّانـا
يـا أيُّهـا الجبـلُ المهيـبُ بصـمتِهِ   مترِّهبًـا يسـتلهمُ الأكوانـا
يا أيُّها الشَّـجرُ الَّـذي بحفيفـهِ   وفَّـى الحيـاةَ ونُورَهـا شُـكرانا
ما ضَرَّ أنَّكَ ما ملكْـتَ لِسـانا   ولأنـتَ أفصـحُ مَنْطِقًـا وبيانـا

فهنا أيضًا يستعمل التقفية لإغلاق المقطع، ويبدو المقطع مفتقـرًا إليهـا بالفعـل، فبعـد هذه النداءات (للنهر، وللجبل، وللشجر) يبدو لي أنه لا بد مـن بيـت قـوي يعـوِّض هذا التأخُّر في إفادة الكلام، أو لنفترض أنَّ هذه النداءات مهيِّئة لهذا البيت القـوي في نظمه ومعناه، فكأنَّ الشاعر كان ينتظر من النهر والجبل والشجر تلبية لندائـه، فلمـا لم

---

(١) راجع ص٩٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٧٣.

تجبه جاء البيت بهذا المعنى، ولو أُلقي هذا البيت لأحببتُ أن يكون بعد ثلاثة الأبيات سكتة صغيرة، ليأتي البيت المقفَّى متِمًّا للفائدة من النداءات، مستحبًّا في السمع بسبب هذه التقفية.

ومن النماذج السابقة يتضح أن التقفية ليست عنصرًا صوتيًّا مجردًا من الدلالـة، لكنها أشبه بداعم لسبك النص، تدير أمر مقاطعه، وتفرض انتهاءً هنا، وابتداءً هنـاك، وليس أثرها قاصرًا على البيت الذي تقع فيه، بل يمتدُّ ليشمل البناء النصِّيَّ برمَّته.

السبك في شعر الجواهري

تطبيق على قصيدة (أسعف فمي)

هذه دراسة مختصرة لمعيار السبك ومفاهيمه وإجراءاته، مطبقة على قصيدة من شعر الجواهري، وقد اخترت أن تكون القصيدة موضوع التطبيق قصيدة (أسعف فمي)، وهي في مدح ملك الأردن الراحل الحسين بن طلال، مدحه بها في ٢/ ١٢/ ١٩٩٢م، وقبل أن أشرع في عرضها وتحليلها أودُّ أن أبيِّن ما دفعني لاختيارها:

- القصيدة على مستوى عالٍ من الجودة، وواضحٌ فيها آثار التجويد والتنقيح من قبل الجواهري، وقد كانت آخر قصيدة أنشأها.
- وهي أيضًا واضحة الأسلوب، سلسة التركيب.
- وقد كان السبك في هذه القصيدة عاليًا، وأثَّر بشكل بيِّن في تركيبها اللغوي وصورها وأخيلتها.
- كما أنني شاهدت إلقاء الجواهري لها [1]، بما كان له كبير الأثر في فهمي لها، وخاصَّةً لإدراك مواضع التنغيم، ومواضع الفصل والوصل.
- ومشاهدتي للجواهري في إلقائها حماني من بعض التحريف الذي أصابها في الديوان المطبوع، كما عرَّفني مواضع الاستبدال التي ارتجلها الشاعر حين إلقائه القصيدة.

وهذا النص الكامل للقصيدة [2] كما ألقاها الجواهري:

---

(١) مسجلة بالفيديو على موقع www.youtube.com .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١١١٦.

١- يا سيّدي أَسْعِفْ فَمِي لِيَقُــــولا		في عيــدِ مولــدِكَ الجميــلِ جمــيلا
٢- أَسْعِفْ فَمِي يُطْلِعْكَ حُـرًّا ناطِقـًا		عَسَـلاً، ولـيسَ مُـدَاهِنًا مَعْسُـولا
٣- يـا أيّــها الَملِــكُ الأَجَـلُّ مكانــةً		بــين الملــوكِ ، ويــا أَعَــزُّ قَبِــيلا
٤- يا ابنَ الهواشِمِ من قُرَيشٍ أَسْلَفُـوا		جِـيلاً بِمَدْرَجَـةِ الفَخَـارِ ، فَجِـيلا
٥- نَسَلُوكَ فَحْلاً عَنْ [١] فُحُـولٍ قَدَّمـوا		أَبَــدًا شَــهِيدَ كَرَامَــةٍ وقَتِــيلا
٦- للهِ دَرُّكَ مـــن مَهيـــبٍ وَادعٍ		نَسْــرٍ يُطَارِحُــهُ الحَمَــامُ هَــدِيلا
٧- يُدْنِي البعيدَ إلى[٢] القريبِ سَمَاحَـةً		ويُؤلِّــفُ الميــؤوسَ والمــأمُولا
٨- يا مُلْهَمَـاً جَـابَ الحيـاةَ مُسَائِـلاً		عَنْهـا ، وعَمَّـا أَلْهَمَـتْ مَسْـؤُولا
٩- يَهْدِيــهِ ضَــوْءُ العبقــريِّ كأنَّــهُ		يَسْـتَلُّ منهــا سِــرَّهَا المجهـــولا
١٠- يَرْقَى الجبالَ مَصَاعِباً تَرْقَـى بــهِ		ويَعَــافُ للمُتَحَــدِّرينَ سُــهولا
١١- ويُقَلِّبُ الدُّنيا الغَـرُورَ فلا يَـرَى		فيها الذي يُجْـدِي الغُـرُورَ فَتِيلا
١٢- يا مُبْرِئَ العِلَلَ الجِسَـامَ [٣] بطِبِّـهِ		تَــأْبى المـروءةُ أنْ تَكُـونَ عَلِـيلا
١٣- أنا في صَمِيمِ الضَّارِعيـنَ لربِّـهِمْ		ألاَّ يُريـــكَ كَرِيهـــةً ، وجَفِــيلا
١٤- والضَّارِعَاتُ مَعِي ، مَصَائِرُ أُمَّـةٍ		ألاَّ يَعُــودَ بهــا العَزِيــزُ ذَلِــيلا
١٥- فلقد أَنَرْتَ [٤] طريقَهَا وضَرَبْتَـهُ		مَــثَلاً شَــرُودًا يُرْشِــدُ الضِّــلِّيلا
١٦- وأَشَعْتَ فيهـا الـرأيَ لا مُتَهَيِّبَــاً		حَرَجَــاً [٥]، ولا مُتَرَجِّيًــا تَهْلِـيلا

***

١٧- يا سَيِّدي ومِنَ الضَّمِيـرِ رِسَالَــةٌ		يَمْشِي إليكَ بها الضَّمِيرُ عَجُـولا [٦]

(١) في المطبوع (من).
(٢) في المطبوع (من).
(٣) ألقى الشاعر البيت (يا مبرئ العللَ الجسامَ) هكذا بالنصب، وهو من باب حذف التنوين من اسم الفاعل لالتقاء الساكنين، وهو قليل، يراجع: مغني اللبيب/ ٨٤٤.
(٤) في المطبوع (أضأت).
(٥) في المطبوع (نقدًا).
(٦) في المطبوع (رسولا).

١٨- حِجَـجٌ مَضَتْ ، وأُعِيدُهُ في هَاشِمٍ [١] … قَــوْلاً نَبِــيلاً ، يَسْــتَمِيحُ نَبِــيلا

١٩- يا ابـنَ الـذينَ تَنَزَّلَـتْ بِبُيُوتِــهِمْ … سُـوَرُ الكِتَـابِ ، ورُتِّلَـتْ تَـرْتِيلا

٢٠- الحَـامِلِينَ مِـنَ الأَمَانَـةِ ثِقْلَـهَـا … لا مُصْـعِرِينَ ولا أَصَـاغِرَ مِـيلا

٢١- والطَّامِسِينَ من الجهالَـةِ غَيْهَبًا [٢] … والمُطْلِعِـينَ مِـنَ النُّهَـى قِنْـدِيلا

٢٢- والجَـاعِلِينَ بُيوتَــهُمْ وقُبورَهُــمْ … للسَّـائِلينَ عَـنِ الكِـرَامِ دلِـيلا

٢٣- شَدَّتْ عُرُوقَكَ من كَرَائِمِ هاشِمٍ … بِـيضٌ نَمَـيْنَ خَديجَــةً وبَتُــولا

٢٤- وحَنَتْ عَلَيْكَ من الجُدُودِ ذُؤابَـةٌ … رَعَـتِ الحُسَـيْنَ وجَعْفَـراً وعَقِـيلا

***

٢٥- هذي قُبورُ بَنِي أَبِيكَ ودُورُهُــمْ … يَمْلأنَ عَرْضًا في الحِجَازِ [٣] وطُولا

٢٦- مَا كَانَ حَــجُّ الشَّافِعِيــنَ إلـيهمُ … في المَشْرِقَيْنِ طَفَالَـةً [٤] وفُضُـولا

٢٧- حُبُّ الأُلَى سَكَنُوا الدِّيَارَ يَشُفُّهُمْ … فَيُعَـاوِدُونَ طُلُولَهــا تَقْبِــيلا

٢٨- يا ابنَ النَّبِيِّ ، وللمُلُـوكِ رِسَالَـةٌ … مَـنْ حَقَّهَـا بالعَـدْلِ كَـانَ رَسُـولا

٢٩- قَسَمًا بِمَنْ أَوْلاكَ أوْفَـى [٥] نِعْمَـةٍ … مِنْ شَعْبِكَ : التَّمْجِيدَ [٦] والتأهِيلا

٣٠- أَنِّي شَفَيْتُ بِقُرْبِ مَجْدِكَ سَاعَـةً … من لَهْفَةٍ [٧] القَلْبِ المَشُوق غَلِـيلا

٣١- وأَبَيْتَ ـ شَأْنَ ذَويـكَ ـ إلاّ مِنَّـةً … لَيْسَـتْ تُبَـارِحُ رَبْعَـكَ المَـأْهُولا

٣٢- فوَسَمْتَنِي شَرَفًا وكَيْـدَ حَوَاسِـدٍ … بِهِمَـا أَعَـزُّ الفَاضِــلُ المَفْضُـولا

٣٣- ولسوفَ تَعْرِفُ بعـدَها يا سيِّـدي … أَنِّـي أُجَـازِي بالجَمِيـلِ جَمِـيلا

***

(١) جدير بالذكر أنَّ الأبيات ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢ ،٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨ قالها الجواهري من قبل في الأمير عبد الإله ابن الملك علي بن الحسين آخر ملوك الحجاز من الهاشميين قبل حكم آل سعود، انظر: قصيدة (ناغيت لبنانا)، الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٩٤، ولهذا نبه الجواهري إلى ذلك بقوله: (وأعيده).

(٢) في المطبوع (غيَّها).

(٣) راوح الشاعر بين (في العراق) و(في الحجاز).

(٤) الطفالة ـ كما في القاموس المحيط ـ مصدر (طفُلَ)، وهو بمعنى الرخص الناعم، أو الصغير من كل شيء، واستعمال الجواهري لهذا اللفظ هنا بمعنى التطفل ارتجال منه.

(٥) في المطبوع (أفضل).

(٦) راوح الشاعر بين (التمجيد) و(التكريم).

(٧) راوح الشاعر بين (لاعج) و(لهفة).

وهذه أبرز محاور السبك في القصيدة.

- **الإحالة بالوسائل الإحالية:**

لا يكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة من الإحالة على شخص الملك حسين، إما عن طريق أسماء الإشارة، أو الضمائر(وضمير المخاطب بصفة خاصة)، أو بالنداء، أما الأبيات التي خلت من ذلك فنجد مثلا البيت (١٨) مختوم بلفظ (نبيلا) المقصود به الممدوح، والأبيات التي تلته (٢٠، ٢١، ٢٢) نجدها في وصف بني هاشم الذين ينتمي إليهم الممدوح، ثم جاء البيت التالي لها للربط بين هؤلاء القوم وبين ممدوحه، بقوله: (شدَّت عروقك ...).

- **الإحالة بالحذف:**

أمَّا الحذف فقد تنوَّع بين حذف الأسماء، كالموصوف في قوله في البيت الأول: (جميلا)، أي (قولاً جميلا)، وفي البيت (١٨): (يستميح نبيلا)، أي (رجلا نبيلا)، وحذف الحروف، كما في البيت السابع (ويؤلِّف الميؤوس) أي (منه)، والعطف على المنفي بـ(لا) من غير إعادتها، كما في البيت الثالث عشر (ألا يريك كريهة و(لا) جفيلا).

- **الإحالة بالاستبدال:**

والاستبدال في القصيدة وارد على جهة الاستبدال الأدائي، وفيه راوح الشاعر بين لفظين، كما في البيت (٢٥) حيث راوح بين الحجاز والعراق؛ ليطابق الواقع، حيث قبور الهاشميين ودورهم في البلدين، ولعلَّ القصيدة لو كانت من شعر التفعيلة لأطال البيت وقال: (يملأن عرضًا في الحجاز وفي العراق وطولا)، وفي البيت (٢٩) راوح بين لفظي التكريم والتمجيد، أمَّا في البيت (٣٠) فقد راوح بين (لاعج) و(لهفة) مراعاة لمقام الإلقاء، فلم يكن في حضرة لغويين يعلمون ما هو (اللاعج) ـ وهو الأمر الشديد[1] ـ أو طلبًا لسلاسة اللفظ، أو تكثيرًا للفائدة ليعلم السامع التقارب في المعنى بين (لاعج) و(لهفة).

---

(١) يُقال: لَعَج في الصدر: خلج، ولاعجه الأمر: اشتد عليه، وألعج النار في الحطب: أوقدها، انظر: القاموس المحيط، باب الجيم، فصل اللام.

▪ **الربط بالأدوات:**

أما الربط بالأدوات في هذه القصيدة فمن أبرز مواضعه قوله في البيت الرابع: (جيلاً بمدرجة الفخار فجيلا) حيث الربط بالفاء المفيدة للتعقيب لتفيد تتابع الأجيال في مدرجة الفخار، وكذلك الربط بـ(مَن) الشرطية في قوله في البيت (٢٨): (وللملوك رسالة مَن حقَّها بالعدل كان رسولا)؛ فهي رابطة بين جملتي (حقَّها بالعدل) و(كان رسولا).

▪ **التضام:**

وعلى مستوى التضام نجد للأداء والتنغيم دورًا فعَّالاً فيه، كما في قوله في البيت (٣١): (وأبيت ـ شأن ذويك ـ إلا منة)، حيث كان للتركيب (شأن ذويك) نغمة خاصة بالاعتراض منفصلة عن نغمة الجملة الأصلية، كما كان التضام حاكمًا للأداء في هذه القصيدة، فنجده يقدِّمه على مقتضى الفصل بين الأشطر، فهو يقول مثلاً: ... يطلعك حرًّا ناطقًا عسلاً، بلا وقف بعد انتهاء الصدر (ناطقًا)، وكذلك: يا أيها الملك الأجل مكانةً بين الملوك ... ثم يستأنف الجملة الأخرى بعد الوقف (ويا أعز قبيلا)، كما وجَّهت القافية تضام بعض العناصر، كما في البيت الثامن (وعمَّا ألهمت مسؤولا) بتقديم الجار والمجرور على المتعلق، وكذلك في الأبيات (٢١، ٢٢).

▪ **التحديد:**

أمَّا التحديد فيطالعنا في القصيدة قوله في البيت العاشر: (يرقى الجبال) بتعريف الجبال، و(ويعاف للمتحدرين سهولا) بتنكير السهول، مراعاةً منه للظلال الدلالية في التعريف والتنكير، فالألف واللام في الجبال كأنها للعهد، أي الجبال المعروفة بشدتها وقسوتها، وقد راعى الشاعر في إلقائها تفخيم اللفظ لتوحي بهذا المعنى، أما السهول فآتية بالتنكير للتحقير، و في البيت (٢٣) تنوين (خديجة) مع كونها من الممنوع من الصرف، ولعلَّ في شهرتها ما يُغني عن مراعاة العلمية؛ إذ الذهن لا ينصرف إلا إلى السيدة خديجة رضي الله عنها في مقام الحديث عن آل البيت رضوان الله عليهم، وكذا تنكير (البتول)؛ فمعلوم أنَّ المراد البتول المعهودة وهي السيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنها، لا بتول

وحسب، وكذلك تنوين (جعفر) في البيت (٢٤)، أما في البيت الأخير من القصيدة فقد ورد الجميل معرَّفًا مرةً ومنكَّرًا أخرى في (أني أجازي بالجميل جميلا)، ولعلَّ الشاعر أراد بالجميل معرَّفًا جنس الجميل؛ يعني أيَّ جميلٍ يُصنع له، أو العهد، أي الجميل المعهود منك ـ وهذا أقرب؛ لخصوصية المقام أمام الملك ـ أمَّا حين يتحدَّث عن جميله هو فهو ينكِّر، ويفخِّم في الأداء، ليفيد التعظيم والتكثير، أي أنَّه يرد الجميل بأحسن منه.

- **التكرار:**

وفي مجال السبك المعجمي للقصيدة نجد التكرار رابطًا مهمًّا فيها، كتكرار (أسعف فمي) في البيت الثاني تطويلاً للجملة في البيت الأول، وإلحاحًا على معنى استمداده من الممدوح، وكذلك تكرار أداة النداء (يا) عشر مرات في القصيدة، وهو أمر متوقَّع في سياق الخطاب بالمديح مع كثرة الإحالة بضمير المخاطب.

- **المصاحبة المعجمية:**

أما المصاحبة المعجمية فممَّا ورد منها في القصيدة الطباق بين (مصعرين وأصاغر) في البيت (٢٠)، وكذلك (الميؤوس والمأمول) في البيت السابع، و(الفاضل والمفضول) في البيت (٣٢)، وقد استعان بالإشارة إلى الملك في قوله: (الفاضل)، والإشارة إلى نفسه في قوله: (المفضول).

كذلك من المصاحبة المعجمية قوله في البيت الخامس عشر: (مثلاً شرودًا)، وهو في هذه المصاحبة يستوحي ويسترفد بيت أبي تمام:

لا تعجبوا ضربي له من دونه   مثلاً شرودًا في الندى والباسِ

ومن التناص أيضًا في القصيدة قوله في البيت (٢٧):

حب الألى سكنوا الديار يشفهم   فيعاودون طلولها تقبيلا

وهو إغارة رشيقة على بيتي المجنون:

أمر على الديار ديار ليلى   أقبِّل ذا الجدار وذا الجدارا
وما حب الديار شغفن قلبي   ولكنْ حبُّ مَن سكن الديارا

وقد ساعدته الإحالة بالضمائر مع الربط بالفاء على هذا الاختصار مع بلوغ المعنى الذي إليه قصد.

الفصل الثاني

الحبك

يحتوي على ما يلي:

- **توطئة.**
- **المبحث الأول: وسائل الحبك الطرفية.**
- **المبحث الثاني: وسائل الحبك الداخلية.**
- **الحبك في شعر الجواهري (تطبيق) .**

توطئة

الحبك (Coherence) هو المعيار الثاني من معايير النصية، والـذي يُكمـل الـربط اللفظي الذي أحدثه السبك بين عناصر النص فيهدف إلى الربط المعنوي بينهـا، وكمـا قيل في السبك إنه العلاقات الملفوظـة الرابطـة بـين عناصـر الـنص الظـاهرة يقـال في الحبك إنه العلاقات الملحوظة بين عناصر النص غير الظاهرة، وهي المعاني.

وكما اختُلف في التعبير عن السبك اختُلف أيضًا في التعـبير عـن الحبـك، حيـث سُمِّي التماسـك، والانسـجام، والالتحـام، والارتبـاط [١]، والحبـك أقـرب رحمًـا إلى العربية، كما أنه أدق من المصطلحات الأخـرى؛ فالحبـك في اللغـة أصـلٌ يـدل علـى "إحكام الشيء في امتدادٍ واطِّراد" [٢]، ويدلُّ على الشدِّ وإحكام النسج وإجادته[٣]، وإذا عرفنا أن معنى النصِّ ـ **Textus** ـ في الأصـل اللاتـيني: النسـيج، أو الأسـياج المضفرة [٤] علمنا وجه المناسبة بين الحبك والنص؛ حيث الحبك هو الجامع للعلاقات المفهومية داخل النص، يضفرها وينسجها ليجعل للنص معنى كليًّا.

ومصطلح (الحبك) يذكِّر بعنصر مهم من عناصر فن الرواية وهي (الحبكة)، وقد عرَّف بعض الباحثين الحبكة بوصفها "سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها علـى الأسـباب والنتائج" [٥]، وذلك في مقابل (الحكاية) التي هي "مجموعة مـن الحـوادث مرتبـة ترتيبًـا زمنيًّا" [٦]، وإذا اعتبرنا السبك للنص كالحكاية لأنَّـه مجموعـة الوقـائع المرتَّبـة المترابطـة لفظيًّا، فالحبك هو الذي يعطيها بعدًا آخر بإكمال ذلك الترابط بـين المفـاهيم، إذن مـا

---

(١) انظر: معايير النصية/ ٩٨.

(٢) معجم مقاييس اللغة ٢/ ١٣٠.

(٣) انظر: لسان العرب (حبك).

(٤) مدخل إلى علم لغة النص/ ٤.

(٥) أركان القصة، تأليف إ.م. فورستر، ترجمة كمال عيـاد جـاد، القـاهرة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، ٢٠٠١م، ص١١٤.

(٦) المرجع السابق.

يتميز به الحبك هو تلك العلاقة بين المعاني، حيث تفسِّر بعض أجزاء النص أجزاءً أخرى منه، ليكون النص مفهومًا.

بهذا يتبين أن الحبك مثيل السبك، إلا أنَّ عمله في العلاقات المعنوية الدلالية لا الشكلية النحوية، ويُعنَى بربط مفاهيم النص لا بالربط اللفظي لظاهر النص، وهذا الاختلاف بينهما هو الأساس في كونهما متكاملين، فلن يوجد نص إلا بتوافرهما معًا داخله.

ومن الأمور التي تبين أهمية الحبك [1]:

١- أنه يساهم في فهم النص وتأويله، فغياب علاقات الحبك عن النص قد تمثل عقبة في طريق المتلقي، فلا يفهم النص، وتتشتت الجمل أمامه مع كونها مترابطة نحويًّا ظاهريًّا.

٢- أنه يُظهر المعنى الصحيح لكل عنصر من عناصر النص.

٣- وقد يرجِّح الحبك وجهًا نحويًّا معيَّنًا، بما يظهره من العلاقات المعنوية داخل النص.

٤- واعتمادًا على الحبك يصبح لمنشئ النص الحرية في ترتيب عناصر النص، أي أن الحبك مديرٌ لأمر حرِّيَّة الرُّتبة داخل النص.

وقد لا نجاوز الصواب إذا قلنا إن الحبك كان مساهمًا في وضع بعض المفاهيم النحوية لدى النحاة، كتعريفهم للكلام وجعل الفائدة هي المحك، وكقولهم في الصفة والموصوف إنهما "كالشيء الواحد؛ من حيث كان البيان والإيضاح إنما يحصل من مجموعهما" [2]، وقولهم إن "المبتدأ والخبر جملة مفيدة تحصل الفائدة بمجموعهما، فالمبتدأ معتمد الفائدة، والخبر محل الفائدة" [3]، وتقريرهم أن "الفصل بين العامل والمعمول

---

(١) انظر: معايير النصية/ ١٠٣ وما بعدها.
(٢) شرح المفصل لابن يعيش ٣/ ٥٩.
(٣) السابق ١/ ٩٤.

بالأجنبي لا يجوز " [١]، فهم من غير شك قد لحوا ذلك الترابط المعنوي الدلالي بين تلك العناصر، فراعوا في قواعدهم عدم انفصام هذا الترابط، ولذلك اشترطوا ـ مثلاً ـ في الجملة المعترضة "أن تكون مناسبة للجملة التي دخلها الاعتراض، بحيث تكون كالتأكيد أو التنبيه على حال من أحوالها " [٢].

ويهتمُّ البحث في الحبك ببعض العناصر النصِّيَّة، كالعنوان، والابتداء والانتهاء، كما يمتدُّ اهتمامه إلى علاقات داخل النص، كالتقابل، والسببية، وتفصيل المجمل، وهو ما يلي من محتويات هذا الفصل.

وقد اهتديتُ إلى تصنيف وسائل الحبك إلى صنفين: طرفية، وداخلية، فوسائل الحبك الطرفية تضم ما هو في أطراف النص، فتشمل العنوان، والابتداء والانتهاء، ووسائله الداخلية تضم ما عدا ذلك من علاقات معنوية داخل النص.

---

(١) اللباب ١/ ١٥٥.

(٢) انظر: ارتشاف الضرب من لسان العرب، لأبي حيان الأندلسي، تحقيق وشرح ودراسة د. رجب عثمان محمد، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م، ٣/ ١٦١٣، همع الهوامع شرح جمع الجوامع، لجلال الدين السيوطي، تصحيح السيِّد محمَّد بدر الدين النعساني ، بيروت دار المعرفة، ١/ ٢٤٧.

المبحث الأول
وسائل الحبك الطرفية

يحتوي على ما يلي:

- العنوان.
- الابتداء والانتهاء.

العنوان:

يعدُّ الحديث عن العنوان تحت معيار (الحبك) ضرورة؛ فالعنوان هو واجهة النص ومفتاحه، وهو في الغالب صورة مختزلة عن النص، يعطي المتلقي في كلمتين أو بضع كلمات فكرةً عامَّة عن معنى النص ودلالته ووجهته.

والأصل اللغوي يدلُّ على ما ذكرت، فكما ورد في لسان العرب: "العُنوان: الأثر، ... وكلما استدللت بشيءٍ تُظهره على غيره فهو عنوان "[(١)].

نحن إذن بصدد عنصر مهم من عناصر النص، فإذا كان النص كما عرفه بعض الباحثين بأنَّه "فعل لغوي معقد يحاول المتكلم أو الكاتب به أن ينشئ علاقة تواصلية معينة مع القارئ أو السامع"[(٢)] فإن أولى خطوات إنشاء تلك العلاقة من جانبه هي وضع العنوان الذي يدلُّ به على نصِّه.

تتلخص لنا أهمية العنوان في كونه:

١- يلفت انتباه المتلقي إلى فكرة النص وموضوعه.

٢- ويعدُّ مقياسًا للحبك وعنصرًا من عناصره؛ لأنه إجمال يليه تفصيل.

أمَّا عن لغة العنوان فهي " غير مشروطة تركيبيًّا، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكل العنوان دون أية محظورات، فيكون كلمة، ومركبا وصفيًّا، ومركبًا إضافيًّا، كما يكون جملة فعلية أو اسميَّة، وأيضًا يكون أكثر من جملة، وتتكافأ كل صور التنوُّع التركيبي، ومعنى ذلك أن إفادة العنوان تعتمد على إحالته للعمل الذي يعنونه، لا على تركيبه اللغوي "[(٣)].

وذاك يسلمنا إلى أن الحرية التركيبية للعنوان مقيَّدة بأمور يفرضها حبك النص،

---

(١) انظر: لسان العرب (عنن).

(٢) التحليل اللغوي للنص/ ٢٥، وقارن بـ: مدخل إلى علم لغة النص/ ١٤.

(٣) الوظائف التداولية في اللغة العربية، للدكتور أحمد المتوكل، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٥م، ص١٥٣.

كالوضوح، والاختصار قدر الإمكان، والدلالة المباشرة على فكرة النص الكلية أو الإيحاء بها.

ونظرة إلى ديوان الجواهري تبيِّن لنا اهتمامه بالعنوان، وهذه أهمُّ ملامح اختيار الجواهري لعناوين قصائده:

١. قد يكون العنوان ظرفًا للمكان الذي يكتب فيه القصيدة.

٢. وقد يكون ظرفًا للزمان الذي يكتب فيه، كذكرى حدث معين.

٣. وكثيرًا ما كان يرمز للقصيدة بمفرد موصوف، أو مركب إضافي.

٤. وأحيانًا يرمز لها بمفرد وحسب، وغالبًا يكون موضوع القصيدة رأيه أو إحساسه بشيء معين هو مسمًّى هذا العنوان.

٥. وأحيانًا يكون العنوان بحرف الجر (إلى) ومجروره المكتوبة إليه القصيدة (الرسالة).

٦. ويكون أيضًا بحرف النداء مع مناداه.

٧. وبعض القصائد حملت أسماء لأعلام في مجالات متعددة.

٨. وبعض قصائده يرمز إليها بمطلعها.

٩. وبعضها يكون له عنوانان.

وتفصيل ذلك على النحو التالي:

- من القصائد التي جاء عنوانها ظرفًا للمكان التي كُتبت فيه: (بين النجف وأمريكا)[١]، حيث كتب الرسالة وهو في النجف إلى صديق له ذهب إلى أمريكا، وكذلك (على حدود فارس)[٢]، حيث كتبها وهو في إيران، وكذا (في السجن)[٣]، حيث كتبها وهو مسجون بعد حملة من المعارضة في جريدته (الانقلاب).

- ومِمَّا جاء ظرفًا للزمان: (ذكرى وعد بلفور)[٤]، (يوم الشهيد)[٥] في ذكرى استشهاد (جعفر الجواهري).

- ومِمَّا جاء مفردًا موصوفًا: (الذكرى المؤلمة)[٦]، (إندونيسيا المجاهدة)[٧]، (يافا الجميلة)[٨]، (فلسطين الدامية)[٩]، ومن المركب الإضافي (وحي الموقد)[١٠].

- ومما كان عنوانه مفردًا: (فراق)[١١]، (وداع)[١٢]، (حنين)[١٣].

- ومما جاء معنونًا بـ(إلى) ومجروره: (إلى الرصافي)[١٤]، (إلى جنيف)[١٥].

- ومن القصائد المعنونة بحرف النداء مع المنادى: (يا شعب)[١٦]، (يا يراع الحر)[١٧]، (يا دجلة الخير)[١٨].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٨. (٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٢٦. (٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٦٥.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٤٤. (٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٥٠٧. (٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٢٦.
(٧) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٦٦. (٨) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٣٢. (٩) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٠٨.
(١٠) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٨٩. (١١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٥٥٥. (١٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٥٥٧.
(١٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٥٧٠. (١٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤١٨. (١٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٥٧
(١٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٣. (١٧) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٥. (١٨) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٧٢.

- ومما جاء من أسماء الأعلام: (الزهاوي)[1]، (أحمد شوقي)[2]، (أبو العلاء المعري)[3]، (بورسعيد)[4].

- ومما عنون له بمطلعه: (لجاجك في الحب لا يجمل)[5]، (أيها الفارس)[6].

- ومن القصائد ذات العنوانين: (الذكرى، أو دمعة تثيرها الكمنجة)[7]، وكذلك (حالنا، أو في سبيل الحكم)[8].

وهكذا يتبين أن الجواهري يراعي في حبك شعره أول ما يراعي عناوين القصائد وارتباطها الوثيق بسياقها الزماني والمكاني (المقامية)، وبالتعرف المباشر عليها من المتلقي (المقبولية)، ويوحي في عناوينه بمضمون كلي تفصله القصيدة، بما يعني أن العنوان موظف توظيفًا جيدًا في حبك النص الشعري الجواهري.

ويُلاحظ في حبك نصوص الجواهري بواسطة العنوان ما يلي:

١- أنَّه معتمد على إحالة الحذف بشكل كبير، وتقدير المحذوف غالبًا ما يكون واسع النطاق، يحتمل عدَّة تقديرات.

٢- أن تمام الفائدة في العنوان يعتمد على دور المتلقِّي في التقدير؛ نظرًا لكونه كلمة أو جملة ناقصة، وتمام الفائدة متغيِّر تبعًا لتغيُّر التقدير.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٥٢. (٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٨٦. (٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٢٢.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٨٦. (٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٣٦. (٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٣٧
(٧) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٢٤. (٨) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٤٠.

٣- أن العنوان أحيانًا ما يكون عامًّا في المطلق، قابلاً للتأويل أو مستدعيًا له، ونتيجة لذلك يفقد خصوصيته ويمكن أن يكون عنوانًا لقصيدة أخرى عند شاعر آخر.

الابتداء والانتهاء:

الابتداء والانتهاء هما طرفا النص اللذان تُوجَّه لهما عناية فائقة في الدرس النصي؛ فابتداء النص هو أوَّل ما يقرع سمع المتلقي أو أول ما يلفت نظره، وانتهاء النص ربما يكون أكثر ما يلصق بالذهن من النص، وبناء على ذلك فهما مقياسان لبراعة النص وحسن حبكه.

وحين نتحدث عن ابتداء النص فأول ما نتذكره هو كلام النقاد واللغويين العرب حول براعة الاستهلال، ووجوب العناية به، كما يقول ابن رشيق: "فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يُستدل على ما عنده من أول وهلة ..."(١).

وإذا كانت "زيادة الشَّيء تُفيدُ اطِّراحَه، وكونه أول الكلام يفيد الاعتناء به"(٢)، فلهذا الاعتناء بالابتداء علة، وهي أنه "في البنية التركيبية تحكم الجملة الأولى سائر الجمل اللاحقة لها، بحكم ورودها في البداية في نقطة الانطلاق، وهي المَعلَم الأول المؤسِّس لكل المعالم في النص"(٣)، وهذا يعني أن الابتداء يصبح سمةً أسلوبية للنص يجدر البحث فيها، وكما كان الابتداء نقطة انطلاق في إبداع النص يكون نقطة انطلاق في تحليله ونقده.

---

(١) العمدة ١/ ٢١٨.

(٢) مغني اللبيب/ ٣٢٩.

(٣) دراسات لغوية تطبيقية/ ٩٧.

وفي علم النص يفترض "فان دايك" أن الحديث يمضي في مراحل خمس [1]، هي:

١- الافتتاح. ٢- التوجيه. ٣- موضوع الحديث.

٤- النتيجة. ٥- النهاية

وذلك يعني أن الابتداء والانتهاء مرحلتان مهمَّتان من مراحل النص؛ لأنَّهما جزء من البنية التي يسير النص في مراحلها وتسلمه كلٌّ منها إلى التي تليها، ولا يجوز أن يتعدَّى أيًّا منها، فهي جزء من مساره الطبيعي.

وفي أهمية ابتداء القصيدة ودلالته نجد أن "الشاعر ـ عادة، وفي أغلب الأحيان ـ يخص نفسه بمطلع القصيدة بطريق غير مباشر؛ ليبرز من خلاله ما يدور في نفسه من مشاعر وانفعالات" [2].

كما أن الحكم على الابتداء جزء من الحكم على النص؛ لأنَّ "البيت الأول ليس في العادة إلا جزءً من عنصر، والحكم على أي جزء دون مراعاة الكل المكمل له حكمٌ مبتورٌ ناقص ... بل إنَّ التركيز على البيت الأول وإغفال النظر إلى ما يليه قد يفسد المعنى أو يعكسه" [3].

وكما كانت العناية بالابتداء ـ وهو طرف النص الأوَّل ـ كانت العناية بالانتهاء، وهو الطرف الآخر الذي لا يقل أهمية؛ "فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكمًا لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحًا له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه" [4].

(١) علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تأليف تون أ. فان دايك، ترجمة وتعليق د. سعيد حسن بحيري، ط٢، القاهرة، دار القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٤٠٥ وما بعدها.
(٢) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، للدكتور عبد الحليم حفني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص٣٠٩.
(٣) السابق ص١٥.
(٤) العمدة ١/ ٢٣٩.

وأهمُّ مظاهر العناية بالانتهاء: "أن يكون أدخل في مقصد الكاتب، وأن يكون قطعًا طبيعيًّا ينتهي إليه ما قبله، ويدعم هو ما قبله في آنٍ معًا"[1].

وفي رصد أسلوب الجواهري في الابتداء يجدر أن نقف أمام عدَّة عناصر انتهج الجواهري الابتداء بها كثيرًا ، حتى أصبحت سمةً أسلوبيَّة في كثير من شعره، وهذه العناصر هي:

- النداء.
- فعل الأمر.
- الفعل الماضي.

وليس معنى ذلك أنه لم يبتدئ بغيرها، فقد افتتح بعض قصائده بالاستفهام مثلا، كما في قصيدة (في السجن)[2] التي مطلعها:

ماذا تريدُ من الزَّمانِ ومن الرَّغائب والأماني؟

وبالخبر، كما في (الحزبان المتآخيان)[3] التي مطلعها:

عليكم وإن طال الرجاء المعوَّلُ وفي يدكم تحقيق ما يُتأمَّلُ

وبالمبتدأ، كما في (لولا)[4] التي مطلعها:

الروح أشقتني وجُلُّ صحابتي ما أشقت الشُّعراءَ إلاَّ الرُّوحُ

وبواو (رُبَّ)، كما في (الأدب الصارخ)[5] التي مطلعها:

ونفسٍ لاقت الصدمات عزلى وكانت وهي شاكيةُ السلاحِ

(١) حبك النص، متطورات من التراث العربي، للدكتور محمد العبد، مجلة فصول، العدد التاسع والخمسون، ربيع سنة ٢٠٠٢م، ص٧١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٦٥.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٥٩.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٩٣.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٩٦.

وبغير ذلك من العناصر اللغوية، ولكن يبقى النـداء، والفعـل الماضـي، وفعـل الأمـر مستولين على الابتداء في قصائد الجواهري، وسأحاول هنا الربط بين هذه الأسـاليب في الافتتاح وبين موضوعات القصائد التي وردت فيها:

الابتداء بالنداء:

يشيع الابتداء بالنداء في كثير من قصائد الجواهري، بعض هذه القصائد وجدانية، يتَّخذ فيها الشاعر منادى معيَّنًا يبثُّه شكواه، كما في (منى شاعر)[1] التي يفتتحها بقوله:

حمامةَ أيكِ الرَّوضِ مالي ومالَكِ ذُعرتِ، فهل ظلمُ البريَّةِ هالَكِ

وكما في (يا نديمي)[2] التي يفتتحها بقوله:

يا نديمي نفسي جذاذات طرسٍ عريتْ فوقَها بطُهرٍ ورجسِ

وهذا النوع من الشعر الوجداني المفتتح بالنـداء شـائعٌ في الشـعر الـذي كتبـه في شبابه قبل طغيان الاتجـاه السياسـي والقـومي علـى شـعره، ومما اختصـه الجـواهري بالنداء: أساتذته في قصـيدة (أيهـا المتمـردون)[3]، ومـواطر الغيـث في (علـى ذكـرى الربيع)[4]، وأخو البلبـل في (مبادلـة العواطـف)[5]، وبعـض غزلياتـه كـذلك مفتـتح بالنداء.

النوع الثاني من القصائد المفتتحة بالنداء: القصائد التي كتبها الجواهري بمثابة تعبير عن آرائه، وخطاب للأمة أو لأشخاص معينين فيها أو لبعض أعدائها، وهو في تلك القصائد إما ثائر ناقم، ينادي كي ينقد ويشتم، أو ناصح حكيم، ينادي كي يشير ويدلي برأيه، فمن ذلك افتتاحه قصيدة (الجيل الجديد)[6] بقوله:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٩٢.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٩٥.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٤١.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٣.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٥٧.

يا أيُّها الجيلُ الجديدُ سلامُ   ألقتْ إليك بثقلها الأيَّامُ

وافتتاحه قصيدة (بورسعيد)[1] بقوله:

يا معدِن الخِسَّةِ مَنْ تُقاتِلُ   وفوقَ مَنْ تَساقطُ القنابِلُ ؟

وكذلك قصيدة (تحية إلى رونتري)[2] التي خاطب بها المبعوث الأمريكي إلى الشرق الأوسط فقال:

يا رسول الشر والدنسِ   وغرابَ البينِ في الغلَسِ

والنوع الأخير من القصائد المفتتحة بالنداء: الإخوانيات، كما في قوله في قصيدة (أبا الفرسان)[3] التي كتبها إلى صديقه (عبد الغني الخليلي):

أبا الفرسانِ إنَّك في ضميري   وذاكَ أعزُّ دارٍ للحبيبِ

وقصيدة (أبا زيدون)[4]، وكذلك ورد الافتتاح بالنداء في بعض قصائد في رثاء أصدقائه، كما في قصيدة (أخي إلياس)[5]، وكذلك في بعض قصائد المديح، كما في (أسعف فمي)[6].

الابتداء بفعل الأمر:

أما الابتداء بفعل الأمر، فهو شائع في القصائد التي ترتفع فيها نبرة الخطاب، وتشتعل جذوة الحماس لدى الجواهري، فيدعو إلى الاقتحام، وإلى النهوض، كما في افتتاحه قصيدة (الجزائر)[7] بقوله:

رِدِي علقمَ الموتِ ، لا تجزعي   ولا ترهبي جمرة المصرعِ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٨٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧١٨.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٦٤.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٢٣.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٦٧.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١١١٦.
(٧) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٧٩.

ومثلها قصيدة (تونس)[1]، وقصيدة (اليأس المنشود)[2] في فلسطين، و(أطبق دجى)[3]،

وكذا قصيدة (الخطوب الخلاقة)[4] التي نظمها غداة النكسة (١٩٦٧)، وافتتحها بقوله:

دع الطوارقَ كالأتُّونِ تحتدمُ وخلِّها كجَبِيلِ النَّسجِ تلتحِمُ

نوعٌ آخر من القصائد المفتتحة بفعل الأمر، هو القصائد التي قيلت في مناسبات أدبية وقومية وطنية، يسجل بها الجواهري مواقف إعلامية معينة، كما في قصيدته (إلى الخاتون المس بل)[5]، التي أرسلها اعتراضًا على إهانة سكرتيرة الشرق لدار الاعتماد البريطاني في العراق، حيث ابتدأها بقوله:

قُل للـ(مِس) الموفورة العرض الَّتي لبستْ لحُكْم الناس خيرَ لباسِ

وكقصيدته في مهرجان ذكرى أبي العلاء المعري[6]، التي ابتدأها بقوله:

قف بالمعرَّةِ وامسح خدَّها التَّرِبا واستوحِ مَن طوَّق الدُّنيا بما وهبا

وكذلك قصيدة (أزح عن صدرك الزَّبَدا)[7] التي ألقاها الشاعر في حفل أقيم لتكريمه بمناسبة حصوله على جائزة اللوتس، وابتدأها بقوله:

أزِحْ عن صدرِكَ الزَّبَدا ودعْهُ يبثُّ ما وَجَدا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤١٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٦٨.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٥٦٧.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٦٠، وفيها وردت (كجبيك) بدلاً من (كجبيل)، وهو تحريف واضح.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٢٢٢.

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٢٢.

(٧) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٠٢.

وربما افتتح بفعل الأمر في بعض المطالع التهكُّميَّة، كما في قوله: (نامي) في قصيدة (تنويمة الجياع)[1] المشهورة، وقوله في (عبادة الشر)[2]:

دع النبلَ للعاجزِ القُعدَدِ وما اسطعتَ من مغنمٍ فازدَدِ

الابتداء بالفعل الماضي:

أما الابتداء بالفعل الماضي فقد شاع في بعض قصائد الرثاء، كرثائه لمعروف الرصافي في قصيدة باسمه[3] افتتحها بقوله:

لاقيتَ ربَّك بالضميرِ وأنرتَ داجيةَ القبورِ

وكقوله في قصيدة (خلفت غاشية الخنوع)[4] في ذكرى مصرع الشهيد عدنان المالكي:

خلَّفتُ غاشيةَ الخنوعِ ورائي وأتيتُ أقبسُ جمرةَ الشهداءِ

ومثل ذلك قوله في (ذكرى عبد الناصر)[5]:

أكبرتُ يومَك أن يكون رثاءَ الخالدون عهدتُهم أحياءَ

وأخيرًا يشيع الابتداء بالفعل الماضي في القصائد التي كتبها الجواهري ليلقيها في بعض المحافل، كقصيدة (أزف الموعد)[6] التي ألقاها في مؤتمر اتحاد الطلبة العام، وافتتحها بقوله:

أزف الموعدُ والوعدُ يعنُّ والغدُ الحلو لأهليهِ يحنُّ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦١٠.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣١٢.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٠٥.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٧٢.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٤٢.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧١٩.

وكذا في قصيدة (عيد أول أيار)[1] في حفل الاتحاد العام لنقابات العمال في العراق، حيث ابتدأها بقوله:

حيَّيتُ أيارًا بعطر شذاتي وخصصته بالمحض من نفحاتي

ومنها أيضًا قصيدة (حييتهن بعيدهن)[2] في حفل للطالبات العراقيات في (براغ)، قال في افتتاحها:

حييتهنَّ بعيدهنَّهْ من بيضهنَّ وسودهنَّه

وحين نعلم أنَّ ابتداء قصائد الجواهري السياسية والوطنية غالبًا ما يكون بالنداء أو فعل الأمر، وحين نعلم أنَّ هذه النوعية من القصائد قد حجزت مكانًا كبيرًا من ديوانه، فربَّما يسوغ لنا القول في تفسير تلك الظاهرة إن الجواهري يسيطر على شعره **الهاجس الإنجازي،** بمعنى أنه يطمح في الكثير للوطن والبلد والأمة، ويريد أن **يحشد بندائه** ما يستطيع أن يحشد من الناس، **ويأمر** بكل ما يتمنى أن يتحقق، ولهذا جاء الابتداء بالأمر والنداء على هذا النحو المكثف.

نصل إلى رصد انتهاء القصائد في شعر الجواهري، والانتهاء في شعر الجواهري أيضًا له عناية خاصة، فكما يحرص الجواهري على ابتداء قصائده بما يناسب عنوانها ومضمونها نجده يحرص على أمرين في انتهاء قصائده:

الأول: كون ختام النص تصوُّرًا لحركته كلها من أوَّلها إلى آخرها.

والآخر: كونه مرتبطًا بالمطلع في أفكاره، وحتى في ألفاظه بشكلٍ ما.

ومثال على ذلك قصيدة (الثورة العراقية)[3]، فمطلعها:

لعلَّ الذي ولَّى من الدهر راجعُ فلا عيش إن لم تبق إلا المطامعُ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٢٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٢٤.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٣.

ننظر إلى البيت الأخير:

وما طال عصر الظلم إلا لحكمةٍ   تنبِّئُ أن لا بدَّ تدنو المصارع

فنجده مرتبطًا بالمطلع في فكرته، وهي الحديث عن الدهر، فبعدما قال بإمكانية رجوع ما ولَّى من الدهر، يؤكِّد ذلك بوجود الحكمة من طول عصر الظلم، كما أن الختام هنا فيه امتداد وإكمال لفكرة البيت الذي سبقه:

كما فرَّق الشمل المجمَّع حادثٌ   فقد يجمع الشمل المفرَّقَ جامعُ

من جهة أن عصر الظلم إن طال فهو لحكمة، ولا بد من انتهائه واجتماع الشمل كما تفرق من قبل.

كذلك نجد في (ذكرت الوئام)[1] الارتباط نفسه بين ابتداء القصيدة وأفكارها المستمرة حتى انتهائها، فالمطلع:

وليلٍ ذكرتُ به صبوتي   فعدتُ إلى الزمن الأوَّلِ

وآخر بيتين فيها:

علـى رغـدٍ أيُّها النـائمونَ   فجفني بالغمض لم يكحلِ
ويا ليل رحماك يا ذا الجلالِ   ويا بدرُ عطفًا فأنت العلي

فالأفكار نفسها سارية في كل بيت منهم، و(الليل) المذكور في المطلع هو المخاطب في الانتهاء، وهو الذي استدعى مفردات (النائمون) و(الجفن) و(الغمض) و(البدر)، وما دام قد ذكر صبوته وعاد إلى الزمن الأول فتطور الفكرة يقتضي أن جفنه (بالغمض لم يكحل).

وهكذا في كل قصيدة للجواهري نجد الختام إمَّا ملخِّصًا لرسالة القصيدة المراد بثها، وتصوُّرًا لحركة النص، أو امتدادًا لفكرةٍ ما من أفكار القصيدة، الأمر الذي يعني وعي الجواهري بأهمية الختام واستعماله المفيد له في حبك النص.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٠.

المبحث الثاني
وسائل الحبك الداخلية

يحتوي على ما يلي:

- التفسير.
- السببية.
- الحوار.
- التذييل.
- التقابل.
- تفصيل المجمل.

التفسير:

التفسير من علاقات الحبك الشائعة في النصوص، وأصل معناه البيان و" كشف المراد عن اللفظ المشكل "[1]، ومؤدَّاه أن يرد في النص معنى ما فيه خفاء أو غموض، ثم يأتي بعده معنى آخر بمثابة توضيح للأول وبيان له.

ومِمَّا جاء في شعر الجواهري من حبك النص عن طريق التفسير قوله في قصيدة (في عيد العمال)[2]:

أُصــــارِحُكم أيُّهـــا العـــاملونَ　　　وحمـلُ الصَّـراحةِ حمـلٌ يـؤودْ

ومعنى البيت أنه يوجِّه إلى العمَّال قولاً صريحًا، وهذا القول الصريح ثقيل على النفوس، يجرُّ على قائله المتاعب، فكان لا بدَّ من تفسير تلك الصراحة وذلك القول، وكان الجواب في ما تلا البيت:

لأنكدُ مـا عـاقَ سـيرَ الشُّـعوبِ　　　جُهـودٌ يُعفِّـي عليهـا جحـودْ
ودهـــرٌ تُغطِّـــي بـــه العاديـــاتُ　　　سنا العبقريَّاتِ .. دهرٌ بليـدْ
وحُكـمٌ يقـيمُ علـى العبقـريِّ　　　حدودًا .. يُقامُ عليه الحدودْ

إذن هذا ما قدَّم له الجواهري: تصريحه بأن أسوأ ما يؤخِّر الأمم هو إنكار وتضييع ما يبذله المخلصون من أبنائها من جهود، وأنَّ الدهر نكبة على أصحابه إذا كانت العبقريات فيه ضائعة مغطَّاة، وأنَّ الحكم الذي يضع للعبقري حدودًا هو حكمٌ مذنب، تجب معاقبته، وبهذا فسّر الجواهري ما أشار إليه بأنه حمل ثقيل لكونه قولاً صريحًا.

ومن النصوص التي ورد فيها الحبك عن طريق التفسير قصيدة (أيها المتمردون)[3]، حيث يقول فيها مخاطبًا (أساتذته) الذين افتتح القصيدة بندائهم:

---

(١) لسان العرب (ف س ر).
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٤٢.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٩٥.

لئن جئتُ عن أزمانكُمْ متأخِّرًا   فإنِّي قريبٌ منكمُ بفؤادي

وهذا البيت قد يبدو نمطيًّا أو ساذجًا في معناه؛ فهو يعني أنَّه متأخِّر عنهم في الزمن لكنه قريب منهم بقلبه، إلا أنَّ تفسيره في الأبيات بعده ينفي عنه النمطية والسذاجة، فقد فسَّر الجواهري قربه من أساتذته بقوله:

لغير زمانٍ كوَّن الدهرُ نزعتي   وكوَّن أعصابي لغير بلادِ
وعنديَ منكم كلَّ يومٍ مجالسٌ   ترفُّ بها أرواحكم وتنـادي
معي روح (بشَّارٍ) وحسبي بروحه   تقرِّبني مـن حكمـةٍ وسـدادِ
تعلمني سخف القوانين في الورى   وسوء نظـامٍ لم يجـئ برشـادِ
وطوراً مع الشهم الظريف (ابن هانئٍ)   يُـراوحُ خمَّـارًا لـه ويُغـادي

وهكذا أخذ الجواهري يبيِّن لماذا هو قريبٌ منهم، ويعرض صورًا مختلفة لاختلاطه بهم وحياته معهم، بما فسَّر البيت الأول أجمل تفسير، ورفع قيمته، وجعل النص محبوكًا في معانيه وأفكاره.

ومن مواضع التفسير كذلك قوله في قصيدة (الأدب الصارخ) [1]:

بعين الشِّعر والشُّعراء بيتٌ   هتفتُ به فطار مع الرِّياحِ
يهبُّ مع الصَّبا نفَسًا رقيقًا   ومؤتلِقًـا يطـيرُ مـع الصـباحِ
لـه مِـن وقْعِـهِ نسـبٌ صـريحٌ   يمـتُّ بـه إلى المـاءِ القَـراحِ
ولـو في غـير أوطـاني لجالـتْ   بـه نظـم القلائـدِ والوشـاحِ
وقائلـــةٍ تـــرى الآدابَ ســـفَّتْ   وقد غطَّى النُّعابُ على الصُّداحِ
ومـا نفـع السُّكوتِ وقـد أُضـيعتْ   حقوقُ ذوي الجدارة بالصياحِ
تقـــدَّم للقـــوافي واقتحمْهـــا   فقد يُرجـى التَّقـدُّم بالكفـاحِ
أقــولُ لهــا دعــي زنــدي فــإنِّي   أخافُ عليكِ بادرةَ اقتـداحي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٩٦.

وكـــلُّ حقيقـــةٍ ســـتينُ يومًـــا   وكـلُّ تصـنُّعٍ فـإلى افتضـاحِ

وهنا نجد الجواهري يدير أمر المقطع على الإشارة والتفسير، حيث أشار إلى البيت الأخير من المقطع في أوله بقوله: (بيت)، ولكنه فصل بين الإشارة والتفسير بعدَّة أبيات ليتحدث عنه ويحكي حكايته، فوصف ذلك البيت بأنه (هتف به فطار مع الرياح، يهب مع الصبا ويطير مع الصباح، وقعه كوقع الماء الصافي، ولو كان في غير هذا الوطن لسار وانتشر وأخذ حقه من الذيوع)، وكانت قصة البيت أن مَن رأت انهيار الأدب وإسفافه أمرت الشاعر بالتقدُّم والاقتحام، فردَّ عليها بأمره لها بتركه خوفًا عليها من الاشتعال، ثم جاء التفسير الذي مهد له بثمانية أبيات، وهو قوله:

وكـــلُّ حقيقـــةٍ ســـتينُ يومًـــا   وكـلُّ تصـنُّعٍ فـإلى افتضـاحِ

وألاحظ أن التفسير الذي يفترض أن يكون من دعائم الحبك في النص قد أصبح لدى الجواهري وسيلة للتطويل وتوليد الأفكار.

السببية:

السببية ـ كما هو واضح من اسمها ـ تتعلَّق ببيان السبب، أي أن يأتي معنى ما ثم يأتي معنى آخر لبيان سبب المعنى الأول وعلَّته.

ومِمَّا جاء من حبك النص عن طريق السببية في شعر الجواهري قوله في (سهام)[1]:

أنا لا أحبُّ سهامَ لحظكِ، إنَّها   بدمي مخضَّبةٌ وإن لم تشعري
ولَماكِ غسلينٌ .. لأنيَ لم أذُق   منهُ حلاوةَ سلسبيلِ الكـوثرِ
وعـبير نفحـكِ أزدريـهِ ؛ لأنَّـه   لسواي يعبقُ منـهُ ريـحُ العنـبرِ

وهذا النص يكادُ حبكه يكون مبنيًّا على علاقة السببية وحدها، وقد كتبه الجواهري لمرضة حسناء اسمها (سهام) طلبت من الشاعر أن يكتب لها شعرًا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٣١.

بتوقيعه تحتفظ به، فسألها إن كانت متزوجة فأجابت بالإيجاب، فكتب لها هذا النص الصَّادم، والذي أراه يتكون من بنيتين: بنية الهجاء، وبنية بيان السبب لهذا الهجاء، فالبنية الأولى في جمل ثلاث:

أنا لا أحبُّ سهام لحظك

ولماكِ غسلينٌ ....

وعبير نفحكِ أزدريه ...

وجاءت البنية الثانية في بيان الأسباب لمواقفه الثلاثة من سهام لحظها ولماها وعبير نفحها:

لأن سهام لحظها مخضبة بدمه

ولأنه لم يذق حلاوة لماها

ولأن عبير نفحها يعبق لغيره!

وممَّا جاء منها كذلك قوله في (يا ابن الفراتين)[1]:

لم يَجزِ غُرَّ القـوافي مَـن لهـا نـذروا نفوسَـــهم، وإن اشـــتطُّوا، وإن جهـــدوا

فكـلٌّ مـا وهبوهـا أنَّهـا عمـرتْ وبعـضُ مـا وهبـتْهُم أنَّهـم خلَـدوا

فمعنى البيت الأول أنَّ مَن خدموا القوافي ونذروا لها أنفسهم وجهدوا فيها غاية الجهد، لم يجزوها بما تستحق، وهنا يبرز السؤال: وما السبب في ذلك، فيأتي البيت الثاني ردًّا عليه: أنهم لم يهبوها سوى أنها عمرت، لكن الخلود بعض ما وهبتهم هي، فضلاً عن المكاسب الأخرى التي حققوها بسببها.

ومنها قوله في (بريد الغربة)[2]:

ما شوق أهل الشَّوقِ في عُرفِ الهوى نُكرٌ ... فقد خُـلِقـوا لكي يشـتاقـوا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٩٠٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٦٣.

وهنا تأتي السببية كذلك شطرًا للمعنى في البيت، حيث هو مكوَّنٌ من فكرة (عدم إنكار الشوق على أهله) وسبب لهذه الفكرة (هو كونهم خلقوا لذلك).

والسببية ـ كما هو ملاحَظ ـ لا تخلص لمعيار الحبك وحده، فلا يخلو أمرها من الاستعانة بعناصر نحوية تفصح عنها في بعض الأحيان، كاللام، والفاء، و(أنَّ) وغيرها، وإن وردت في أحيانٍ أخرى دون الاستعانة بتلك العناصر.

الحوار:

الحوار والمحادثة شكلان من أشكال التفاعل اللغوي داخل النص، " فالمحادثة وحدة تفاعل اجتماعية تتكون من سلسلة متشعبة من أحداث (لغوية)، وتحدد ارتباطًا بسياق اجتماعي "[(١)]، ومصطلح الحوار " يتعلق بالمحادثة وبأشكال أخرى للتفاعل اللغوي ... ويتميز مصطلح الحوار بوجه خاص بأن الأمر فيه لا يتعلق بتفاعل أحادي "[(٢)]، فالمحادثة تنتج خيوطًا متداخلة يتكون منها نسيجٌ يسمَّى الحوار.

وعلاقة الحوار تقتضي وجود طرفين يكون بيان المعنى سجالاً بينهما، فهذا يبيِّن شيئًا، والآخر يكمِّله ويبني عليه، قال وقلت: سأل وأجبت، ادَّعى ورردت عليه، هذه وغيرها أساليب متوقعة في حبك النص عن طريق الحوار.

وفي شعر الجواهري نماذج قليلة لحبك النص عن طريق الحوار؛ لما يستلزمه ذلك من كون القصيدة على شكل قصة، والقصُّ عمومًا نادر في الشعر الغنائي.

وممَّا جاء من ذلك في شعر الجواهري قوله في مطلع قصيدة (قصة)[(٣)]:

قال طفلي وقد رُميتُ بقاعِ ... وتلاقتْ عليَّ شتَّى البِقاعِ
لَزَّني في العذاب حاكم بغدا ... دَ بـأمرٍ مـن أجـنبيٍّ مطـاعِ

---

(١) علم النص/ ٣٧٥.

(٢) السابق، نفسه.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٧٧.

واجتـواني حُكَّـامُ مصـرَ ولبنـا   نَ يخـافون مِقْـوَلي ويراعـي
كنـتُ أنَّـى حللـتُ ثَـمَّ وهَنَّـا   مِن عُتوِّ الولاةِ ضيفَ السِّباعِ:
أَبَتِي .. كيف يستجيبُ لك الـرز   قُ وقد جانبْتَكَ شتَّى الـدَّواعي
ولديكَ الحِملُ المطوِّحُ ما كـا   نَ لحُـرٍّ سـواكَ بالمسـتطاعِ
عن حرامٍ .. أم عن طِماعٍ ولم تعـ   ـرفْ حرامًا ولا خَسيسَ طِماعِ

وتلاه في مقطعها الثاني:

قلتُ: إحفظ عنِّي حديثَ الطِّباعِ   ومداها في رفعةٍ واتِّضاعِ

وهاهنا نلاحظ عدَّة أمور:

١- فصل الجواهري بين فعل القول والمقول، بالجملة الحالية (وقد رُميت بقاع ... إلى نهاية البيت الرابع)، والأصل: قال طفلي: أبتِ، كيف يستجيب.....، ومع ذلك لم يؤثر ذلك الفصل سلبًا على وضوح الكلام واستمراريَّته؛ لأن الفاصل حالٌ للقول، متصل به في المعنى.

٢- الحبك بالحوار هنا يمثِّل جواب الشاعر لابنه عن سؤاله، مبيِّنًا له ما سأل عنه.

٣- وقد استعان الشاعر هنا بالتقفية مساعدًا في سبك النص وحبكه؛ للفصل بين النص الذي هو من قول طفله، والنص الذي هو من قوله، فالسؤال بنية مستقلة، والجواب بنية أخرى.

٤- وبعدما بيَّن الشاعر ما يريد أن يبيِّنه لابنه، في (٢٩) بيتًا، وضَّح فيها الفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين تكسبوا بأشعارهم، وكونه خصمًا للإقطاع، ومع ذلك فالذي حماه من الاحتياج، شيخٌ (في ذروة الإقطاعِ)، فعادت دفَّة الحوار إلى ابنه ليسأل عن ذلك الشيخ في البيت:

قـال طفلـيَ أذلـك الملَـكُ النـا   زِلُ صُبحًا مع الندى والشُّـعاعِ
الـذي كنـتُ أرتعـي منـهُ في نـو   مي بمرجٍ رحبِ الظلالِ مشـاعِ

المليحُ السـرورِ واللطـفِ في الأنــ ـفُسِ غُمَّت من كربةٍ وارتيـاعِ

فجاء ردُّ الشاعر على ابنه في بيتين، ملتزمًا التقفية في أولهما كذلك؛ للفصل بين كلامه وكلام ابنه:

قلتُ: بـل ذلـك الكـريمُ الـواعي يتقصَّى أمر الكريم الْمُضـاعِ
ليسَ يُعفي ندى الكريمِ دُجى اللَّيــ ــلِ ولا صمتُه مـن الإشـعاعِ

ومن نماذج الحوار أيضًا في شعر الجواهري، مـا ورد في إحـدى رباعيَّاتـه (قلـتُ وقال)[1]، والتي تمثل قدرة الجواهري على السبك والحبك بأقل ما يمكن من الكـلام رغم ميله في القصائد إلى التطويل:

قلـــتُ للشـــيخِ ارتضـــى العمَّـــة رزقًـــا والقميصـــا
غطِّيـــا منـــه صَـــغار الفكـــرِ والنخـــوةِ والـــرَّأيَ المحيصَـــا:
كيـــف عرَّيـــتَ مـــن الـــدِّين بمـــا زوَّرتَ روحًـــا ونصوصـــا؟
قـــال: مـــا بالُـــك أمســـكت تلابـــيبي وأعفيـــتَ اللُّصوصـــا؟

وهنا أيضًا نجد الجواهري يطيل بنية السؤال بالفصل بين القول والمقول بالحـال؛ لبيان ما يسأل عنه، حيث هو شيخ يتستر بلباس رجال الدين، ثم يأتي السؤال مـن الشاعر (كيف عريت ...؟)، يليه الجواب من المسؤول بسؤال آخر يحمل الاحتجاج على السؤال الأول (ما بالك ...؟)، في بنية واحدة محبوكة متماسكة.

ومن نماذجه أيضًا رباعية (جلوة المعشوق)، حيث يقول فيها [2]:

بلبـــــلٌ يحمـــــلُ في منقـــــارهِ ورْقـــةً مـــن وردةٍ ذاتِ جمـــالِ
وهْـــو لا ينفـــكُّ في استعراضِـــها ذا زفـــيرٍ ونبـــاحٍ متعـــالي
قلــتُ: مــا أوجــبَ ذا الحُـزن ومـا نسبةُ الوصلِ من الدَّمعِ المذالِ؟

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٧٤٥، وهذه الرباعية أيضًا مما نزع الجـواهري فيـه إلى التجديـد في الشـكل الموسـيقي؛ فالبيـت الأول علـى الشـكل العمـودي بمجيئـه علـى مجـزوء الرمـل (فاعلاتن(٤) مرات)، والباقي اتَّخذ شكل شعر التفعيلة بمجيء التفعيلة نفسها (٥) مرات.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٦٨.

قـــال: هـــذا سُـــنَّةٌ تُوجِبُهـــا   جلوةُ المعشوقِ في يومِ الوصالِ

وفيه كذلك الحوار بين الشاعر والبلبل في سؤال الشاعر: (ما أوجب ذا الحزن؟) وجواب البلبل: (هذه سنَّة ...) [١].

التذييل:

التذييل في الأصل من "ذيَّل فلان ثوبه: إذا طوَّله"[٢]، وهو "تعقيب الجملة التامة نظمًا كانت أو نثرًا بجملة تشتمل على معناها؛ لتوكيد منطوقها أو مفهومها، ليظهر المعنى لمن لم يفهم، ويتقرَّر عند من فهمه"[٣]، وهو صورة من صور التكرار في المعاني والتوليد فيها، أي أنَّه في حبك النص نظير للتكرار في سبكه، يأتي للربط بين العلاقات المعنوية داخل النص.

والحبك عن طريق التذييل شائع في شعر الجواهري، ولعله أمرٌ متوقَّع؛ نظرًا لميل الجواهري في نصوصه إلى التطويل، ومن نماذجه ما ورد في آخر قصيدة (من دفتر الغربة)[٤]، حيث قال:

حـــاش للهِ والمـــروءاتِ .. إنَّـــا   شركةُ النَّاسِ في عذابٍ وهُـونِ

وبعد ما قرَّر أنهم جميعًا في العذاب والهون مشتركون، أتى بالمعنى نفسه (لم نكن وحدنا) في البيت الأخير:

لم نكـن وحـدَنا .. فقـد وحَّـدتنا   بـالملايينِ حشـرجاتُ المـئينِ

ومنه أيضًا قوله في (سامراء) [٥]:

ودَّعتُ شرخ صبايَ قبـل رحيلِـهِ   ونصلتُ منه ولات حـينَ نصـولِهِ

---

(١) من نماذج الحوار أيضًا قصيدة (قال وقلت)، الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٦٣.

(٢) لسان العرب (ذيل).

(٣) أنوار الربيع، للسيد علي صدر الدين بن معصوم، تحقيق شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، بغداد، ١٩٦٩م، ٣/ ٣٩.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٨٣٢.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٣٠٦.

ونفضتُ كفّي من شبابٍ مُخلفٍ   إيراقُهُ للعينِ مثلُ ذبولِهِ

فالمعنى في قوله: (ودعتُ شرخ صباي) هو نفسه في قوله: (ونفضت كفي من شباب)، وهو يلحُّ في كليهما على معنى ذهاب الشباب وتولي أيامه.

ومن نماذج التذييل أيضًا في شعر الجواهري قوله في مطلع قصيدة (شكوى وآمال)(١):

أعاتب فيك الدهرَ لو كان يسمعُ   وأشكو الليالي لو لشكواي سُمَّعُ

فالمعنى متقارب في الشطرين؛ إذ الشاعر يعاتب والدهر لا يسمع، ويشكو ولا يجد من يسمع، وكذلك يقول في البيت الثاني:

أكل زماني فيك همٌّ ولوعةٌ؟   وكلُّ نصيبي منك قلبٌ مروَّعُ

ثم يذيِّل المعنى بقوله في البيت الرابع:

أغرَّكِ منِّي في الرزايا تجلُّدي   ولم تدرِ ما يُخفي الفؤاد الملوَّعُ

فبعد ذكر الهم واللوعة والقلب المروَّع يصبح ذكر الرزايا والتجلد والفؤاد الملوَّع أمرًا متوقَّعًا، وهكذا أصبح دوران بعض المعاني في عدَّة أماكن داخل القصيدة رابطًا بينها.

كذلك من نماذج التذييل في شعر الجواهري قوله في قصيدة (على حدود فارس)(٢):

يكفيكمُ من لوعتي أنَّني   في فارسٍ أشتاقُ قطرَ العراقْ
لا سوحُها وهْي جنانٌ زَهَتْ   بكلِّ ما رقَّ جمالاً وراقْ
ولا الرُّبى مخضرَّة تزدهي   حسنًا حواشيها اللطافُ الرِّقاقْ
خُطَّت على أوساطها خضرةٌ   سبحانَ مَنْ قدَّر هذا النطاقْ
تنالُ من شوقي وهل سلوةٌ   لِمَن قضى اللهُ له أن يُشاقْ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٢٦.

فالجملة الأساس هنا قوله: (أنني في فارس أشتاق قطر العراق)، وكلُّ ما بعدها تذييل لمعناها، في جملة واحدة استغرقت أربعة أبيات (لا سوحها .... تنال من شوقي).

التقابل:

والتقابل في الحبك نظير الطباق في السبك، فهو التضاد الحاصل بين معنيين من معاني النص، وهو أحد العلاقات المعنوية التي تساهم في ربط الأفكار داخل النص؛ نظرًا لما يحدثه كل من المعنيين المتضادين من بيانٍ للآخر وتوضيح له.

وممَّا استعمل فيه الجواهري هذه العلاقة في الحبك قوله في (أرج الشباب) (1):

تـتجهَّمُ الـدنيا ويعـبسُ باسـمٌ　　　منهـا، ويعتـورُ الحيـاةَ قُطُـوبُ
حتَّى إذا ابتسـم الشـبابُ تـذوَّبَتْ　　　كالغيمِ في الصحو الجميل يذوبُ

فالمعاني التي حواها البيت الأول: التجهُّم، والعبوس، والقطوب، جاءت المعاني المقابلة لها في البيت الثاني، بالتبسُّم، وذوبان ذلك العبوس والقطوب كذوبان الغيم في الصحو الجميل.

ومنه قوله في (أطبق دجى) (2):

أطبِـقْ علـى هــذي الكـرو　　　شِ يمطُّهـا شـحمٌ مُـذابْ
مـن حولِهـا بقــرٌ يخـو　　　رُ وحولَـهُ غرثـى سِـغابْ

فالتقابل الذي أراد بيانه الشاعر بين صورتين من البشر: أولاهما أناس لهم كروش (يمطُّها شحمٌ مُذاب)، والثانية أولئك (الغرثى السغاب) جوعًا وهزالاً، ومثلها قوله في (الثورة العراقية) (3):

ألم ترَ أنَّ الـدَّهر صـنفان أهلُـهُ:　　　أخـو بِطنـةٍ مِمَّـا يُمَـدُّ وجـائعُ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٥٨.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٥٦٧.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٦٣.

ومن نماذج التقابل أيضًا في شعر الجواهري قوله في القصيدة نفسها:

وأحلامنا منها صحيحٌ وكـاذبٌ   وأيّامُنــا مــنهنَّ معــطٍ ومــانعُ
كما فرَّق الشـملَ المجمَّـعَ حـادثٌ   فقد يجمعُ الشملَ المفـرَّقَ جـامعُ

فهي صورة للتضاد بين أحلام تصح وتحدث وأخرى تكذب ولا تتحقَّق، وأيام الرخاء ذات العطاء والأخرى ذات الشدة والمنع، وفي البيت الآخر صورة لشمل مجمَّع يفرِّقه أحد الحوادث وشمل مفرَّق يجتمع.

وقوله في (اعترافات) [1]:

ألا فليشــــهدِ الــــثقلانِ أنِّـــي   مـع الأيَّـامِ تـرخص أو تُغـالي
أذمُّ النَّـــاس إن غـــابوا ولكـــنْ   إذا حضــروا فعنــوانُ الجــلالِ
أبــالي بامتــداحِ النـاسِ فعلــي   وإن أظهــرتُ أنّــي لا أُبــالي

وهنا يبرز التقابل الذي رسمه الجواهري بقوله: (ترخص) مقابل (تغالي)، وقوله: (أذمُّ الناس إن غابوا) مقابل (إذا حضروا فعنوان الجلال) أي يُظهر من الاحترام والمدح ما هو عنوان الجلال، وكذلك التقابل بين (أبالي) و(لا أبالي) في البيت الثالث.

تفصيل المجمل:

تفصيل المجمل أو التفصيل بعد الإجمال عنصر مهم من عناصر حبك النص، بل "هو الملمح الرئيسي من ملامح الحبك" [2]، فلا يكاد يخلو نصٌّ من معنى يرد عرضًا بشكل مجمل ثم يتم تفصيله.

وتفصيل المجمل يمثِّل دوران المعاني وتكرُّرها؛ لتثبيتها في الذِّهن، مرَّةً بإجمال والأخرى بتفصيل، أو لربط بعضها ببعض، فهو يدعم تماسك النصِّ، ويثبِّت من أفكاره وموضوعاته.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٧٣.
(٢) حبك النص ص٨٢.

وممَّا وردت فيه علاقة تفصيل المجمل قول الجواهري في قصيدة (كم ببغداد ألاعيبُ)[1]:

خزيَــتْ بغــدادُ مــن بلــدٍ	كــلُّ شــيءٍ فيــه مقلــوبُ
فلــقُ الإصــباحِ غِربيــبُ	ونعيــقُ البــومِ تشــبيبُ
والخنــا غُــنْمٌ ومحمَــدةٌ	والنُّهــى جــلدٌ وتعــذيبُ
وبيــوتُ الفســقِ عــامرةٌ	وعــرينُ الليــثِ منهــوبُ
ورجــالٌ كالرِّجــال لِحــىً	وشــبابٌ قُنَّــعٌ شِــيبُ

فقد أجمل الشاعر حال بغداد في البيت الأول بقوله: (خزيت من بلد، كل شيء فيه مقلوب)، ثم فصَّل انقلاب الأحوال الذي أوجب لها الخزي في أربعة الأبيات التالية، والتي ااستعمل فيها أسلوب الاستهزاء والتهكُّم، فالنهار في بغداد أسود، ونعيق البوم الكريه فيها بمنزلة التشبيب، والفحش محمدة لصاحبه وغنمٌ له، أما صاحب العقل فمجلود ومعذَّب، وبيوت الفسق عامرة (في حين بيوت الخير مهجورة كما يُفهم من فحوى النص)، وعرين الليث (المنيع عادةً) منهوب! أما الرجال في بغداد فمجرد لحى، يشبهون الرجال وحسب، وأما شبابها فقد شابوا من هول ما رأوا فيها، وهكذا أجمل كل هذا في بيت واحد ثم فصله، مما ربط الأفكار ببعضها داخل النص.

ومثله كذلك قوله في (شدَّة لندن) [2]:

يــا خليلــيَّ والــبلاء كــثيرٌ	في بلادي .. ولا كهذي البليَّهْ
أزمنَ الداءُ في العراقِ ولن يشْــ	ــفيهِ إلا الجـرَّاحُ والعمليَّـهْ
ســحرتْنا ظـواهرُ الأمـرِ حتَّـى	أوهمتْنــا أنَّ الــبلادَ قويَّــهْ
نتغنَّــى وعصــرُنا مــن نحــاسٍ	بأغــاني عصــورِنا الذهبيَّــهْ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١١٠٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٧٤.

نخـر الجهـلُ أمَّـتي نخـرةَ السُّـو سِ .. فأين الجـامعُ العلميَّـهْ

كلُّنا في الجمود والجهل وحشيُّـ ـــون لكــنْ حقوقنـا مدنيَّـهْ

حيث أجمل (البلاء) في المطلع ثم فصله في بقية القصيدة ببيان ضعف العراق وتفشِّي الجهل والجمود فيه.

وممَّا جاء فيه تفصيل المجمل أيضًا قوله في بداية مقطع من قصيدة بعنوان (محمد البكر)[1]:

أُبُثُّـكَ يـا ابـن أحمـدَ هدهـداتٌ بهـنَّ يُسـامرُ الخِـلَّ الخليـلُ

وقد أتبعه بتفصيل هذه (الهدهدات) التي يسامره بها في أربعة عشر بيتًا تلت هذا البيت، قال فيها:

أتعلـــمُ أنَّ طيفــكَ لا يحــولُ يَحومُ فيزحفُ الرَّبعُ المُحيـلُ

بأشــباحٍ تُخــالُ بنــاتِ يــومٍ ويعـدلُ سـاعةً مـنهنَّ جيـلُ

وأخيلـــةٍ يُــراعُ بهــا خلــيٌّ وهـنَّ لواجـدٍ نعـمَ المخيـلُ

صدى قدمٍ هنا ، ومدبُّ همـسٍ هنـاك يشـلُّه فـزعٌ مهـولُ

وعــشٌّ عافــه نَســرٌ مَهــيضٌ يُلـمُّ بـه علـى شعثٍ نسيلُ

وألـواحٌ كوجـه الصـبحِ بِـيضٌ يجلِّـلُ بالسـوادِ لهـا فضـولُ

... إلى آخر ما قال.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ١٠٥٢.

الحبك في شعر الجواهري

تطبيق على قصيدة (أبو العلاء المعري)

هذه دراسة مطبقة لمعيار الحبك وعناصره في قصيدة (أبو العلاء المعري) [1]، والتي ألقيت في مهرجان ذكرى أبي العلاء المعري الذي أقامه المجمع العلمي العربي بدمشق عام ١٩٤٤م، وكان الشاعر ممثلاً فيه للعراق.

وهذا النص الكامل للقصيدة:

١. قِفْ بالمعرَّةِ وامسَحْ خدَّها التَّرِبا ... واسْتَوحِ مَنْ طوَّقَ الدُّنيا بِما وَهَبا
٢. واسْتَوحِ مَنْ طبَّبَ الدُّنيا بِحكمتِهِ ... ومَن على جُرحِها مِنْ رُوحِهِ سَكَبا
٣. وسائِلِ الحفرَةَ المرموقَ جانبُها ... هَل تَبتغِي مَطْمعًا أو ترتَجي طَلَبا
٤. يا بُرجَ مَفْخَرَة الأَجْدَاثِ لا تَهِنِي ... أنْ لَم تكوني لأبراجِ السَّما قُطُبا
٥. فكلُّ نَجمٍ تَمنَّى في قرارتِهِ ... لو أنَّهُ بشُعاعٍ منكِ قد جُذِبا
٦. والْمُلْهَمَ الحَائرَ الجَبَّارَ هَلْ وَصَلَتْ ... كَفُّ الرَّدَى بِحياةٍ بَعدَهُ سَبَبا
٧. وهل تبدَّلْتَ رُوحًا غَيرَ لاغِبَةٍ ... أم ما تزالُ كأمسِ تَشْتَكي اللَّغَبا
٨. وهل تَخَبَّرْتَ أن لم يألُ مُنْطلقٌ ... مِن حُرِّ رأيِكَ يَطوي بَعدَكَ الْحِقَبا
٩. أمْ أنْتَ لا حِقَبًا تَدْري ولا مِقَةً ... ولا اجْتِواءً ولا بُرءًا ولا صَبَبا
١٠. وهَلْ تَصَحَّحَ في عُقْباكَ مُقْتَرَحٌ ... مِمَّا تَفَكَّرْتَ أو حَدَّثْتَ أَوْ كَتَبا
١١. نَوِّرْ لنا، إنَّنا في أيِّ مُدَّلَجٍ ... مِمَّا تَشَكَّكْتَ، إنْ صِدْقًا وإنْ كَذِبا
١٢. أبا العلاءِ وحتَّى اليومِ ما بَرِحَتْ ... صنَّاجةُ الشِّعرِ تُهدي الْمُتْرَفَ الطَّرَبا
١٣. يَستنزلُ الفِكْرَ مِنْ عَليا منازِلِهِ ... رأسٌ ليمسحَ مِنْ ذي نِعْمةٍ ذَنَبا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/ ٤٢٢.

١٤. وزُمرةُ الأدبِ الكابي بزُمرَتِهِ ... تفرَّقَتْ في ضلالاتِ الهوى عُصَبا
١٥. تَصَيَّدُ الجاهَ والألقابَ ناسيَةً ... بأنَّ في فِكرةٍ قُدْسِيَّةٍ لَقَبا
١٦. وأنَّ للعبقريِّ الفذِّ واحدةً ... إمَّا الْخُلُودَ وإمَّا المالَ والنَّشَبا
١٧. مِنْ قَبلِ ألفٍ لَوَ انَّا نَبتغي عِظَةً ... وعظَتَنا أن نَصونَ العلمَ والأدَبا

***

١٨. على الحصيرِ وكوزُ الماءِ يَرفدُه ... وذهنُه ورُفوفٌ تحملُ الكُتُبا
١٩. أقامَ بالضَّجَّة الدُّنيا وأقعدَها ... شيخٌ أطلَّ عليها مُشْفِقًا حَدِبا
٢٠. بكى لأوجاعِ ماضيها وحاضرِها ... وشامَ مستقبَلاً مِنها ومُرتقِبا
٢١. وللكآبةِ ألوانٌ، وأفجعُها ... أن تُبصِرَ الفيلسوفَ الْحُرَّ مُكتئِبا
٢٢. تناولَ الرَّثَّ مِن طبعٍ ومصطلحٍ ... بالنَّقدِ لا يتأبَّى أيةً شَجَبا
٢٣. وألهم النَّاس كي يَرضوا مَغَبَّتهم ... أن يُوسِعُوا العقلَ مِيدانًا ومُضطَرَبا
٢٤. وأن يَمُدُّوا بهِ في كُلِّ مطَّرَحٍ ... وإن سُقُوا مِنْ جَناهُ الوَيْلَ والحَرَبا
٢٥. لِثَورةِ الفِكرِ تاريخٌ يُحدِّثُنا ... بأنَّ ألفَ مسيحٍ دُونَها صُلِبا
٢٦. إنَّ الَّذي أَلْهَبَ الأفلاكَ مِقْوَلُهُ ... والدَّهرَ .. لا رغَبًا يرجو ولا رهَبا
٢٧. لم يَنْسَ أن تشملَ الأنعامَ رحْمَتُهُ ... ولا الطُّيورَ، ولا أفراخَها الزُّغُبا
٢٨. حنا على كُلِّ مغصوبٍ فضمَّدَهُ ... وشجَّ مَن كانَ ـ أيًّا كان ـ مُغتصِبا
٢٩. سل المقاديرَ هل لا زِلْتِ سادِرَةً ... أم أنتِ خَجْلى لِما أرهقتِهِ نَصَبا
٣٠. وهل تعمَّدتِ أَن أعطيتِ سائِبَةً ... هذا الَّذي مِنْ عظيمٍ مثلِهِ سُلِبا
٣١. هذا الضِّياءَ الَّذي يَهدي لِمَكْمَنِهِ ... لصًّا ويُرشِدُ أفعى تَنفُثُ العطَبا
٣٢. فإن فَخَرْتِ بما عُوِّضْتِ من هبةٍ ... فَقَدْ جنيتِ بما حَمَّلتِهِ الغَضَبا

***

٣٣. تَلَمَّس الْحُسْنَ لَمْ يَمْدُدْ بِمُبصرَةٍ ... ولا امترى دَرَّةً منها ولا حَلَبا
٣٤. ولا تناولَ مِنْ ألوانِها صُوَرًا ... يصُدُّ مُبتعدٌ منهنَّ مُقترِبا
٣٥. لكنْ بأوسعَ مِن آفاقِها أمَدًا ... رحْبًا وأرهفَ مِنْها جانِبًا وشَبا

٣٦. بعاطفٍ يتبنَّى كُلَّ مُعْتلجٍ خفَّاقُهُ ويُزكِّيهِ إذا انْتَسبا
٣٧. وحاضنٍ فُزِّعَ الأطيافِ أنزلَها شِعافُهُ وحباها مَعْقِلاً أشِبا

***

٣٨. رأسٌ من العصَبِ السَّامي على قَفَصٍ مِنَ العظامِ إلى مَهزُولةٍ عُصِبا
٣٩. أهْوى على كُوَّةٍ في وجهِهِ قَدَرٌ فسَدَّ بالظُّلمةِ الثُّقْبين فاحْتَجَبا
٤٠. وقالَ لِلعاطِفاتِ العاصفاتِ بِهِ ألآنَ فالتمِسِي مِنْ حُكْمِهِ هَرَبا
٤١. الآنَ يشربُ ما عَتَّقْتِ لا طَفَحًا يُخْشَى على خاطرٍ منهُ ولا حَبَبا
٤٢. الآنَ قُولي إذا استوحَشْتِ خافِقةً هذا البَصِيرُ يُرينا آيَةً عَجَبا
٤٣. هذا البصيرُ يُرينا بينَ مُنْدَرِسٍ رَثِّ المعالِمِ هذا المرتَعَ الخَصِبا

***

٤٤. زِنْجِيَّةُ اللَّيْلِ تروي كيفَ قَلَّدَها في عُرْسِها غُرَرَ الأشعارِ لا الشُّهُبا
٤٥. لعَلَّ بينَ العمَى في ليلِ غُربتِهِ وبين فحمَتِها مِنْ أُلفةٍ نَسَبا
٤٦. وساهرُ البرقِ والسُّمَّار يُوقِظُهُمْ بالجِزعِ يخفقُ مِن ذكراهُ مُضطرِبا
٤٧. والفجرُ لَو لم يَلُذْ بالصُّبْحِ يَشْرَبُهُ مِنَ المطايا ظماءٌ شُرَّعًا شُرِبا
٤٨. والصُّبحُ ما زالَ مصفرًّا لمقرَنِهِ في الحسنِ باللَّيلِ يُزجِي نَحْوَهُ العَتبا

***

٤٩. يا عاريًا مِن نَتاجِ الْحُبِّ تكرمةً وناسجًا ـ عفَّةً ـ أبرادَهُ القُشُبا
٥٠. نعوا عليكَ ـ وأنت النُّورُ ـ فلسفةً سوداءَ لا لذَّةً تبغي ولا طَرَبا
٥١. وحَمَّلُوكَ ـ وأنتَ النَّارُ لاهبةً ـ وِزْرَ الَّذي لا يُحِسُّ الْحُبَّ مُلْتهِبا
٥٢. لا موجَةُ الصَّدرِ بالنَّهدينِ تَدْفعُهُ ولا يشُقُّ طريقًا في الهوى سَرِبا
٥٣. ولا تُدغدِغُ مِنْهُ لَذَّةٌ حُلُمًا بل لا يُطيقُ حَديثَ اللَّذَّةِ العَذِبا
٥٤. حاشاكَ ، إنَّك أذكى في الهوى نَفَسًا سَمْحًا وأسلسُ منهم جانبًا رطبا
٥٥. لا أكذِبَنَّكَ إنَّ الْحُبَّ مُتَّهمٌ بالْجَوْرِ يأخذُ منَّا فَوقَ ما وَهَبا
٥٦. كَمْ شَيَّعَ الأَدَبَ الْمَفْجُوعَ مُحْتَضَرًا لدى العُيونِ وعندَ الصَّدْرِ مُحْتَسَبا

٥٧. صرعى نشاوى بأنَّ الخَوْدَ لُعْبَتُهُم ... حتَّى إذا استيقظُوا كانُوا هُمُ اللُّعَبا
٥٨. أَرَتْهُمُ خَيْرَ ما في السِّحْرِ من بدءٍ ... وأضمَرَتْ شَرَّ ما قَدْ أضمَرَتْ عُقبا

***

٥٩. عانى لظَى الحُبِّ (بَشَّارٌ) وعُصبتُهُ ... فهلْ سِوى أنَّهم كانُوا لهُ حَطَبا
٦٠. وهل سِوى أنَّهم راحُوا وقد نَذَرُوا ... لِلْحُبِّ ما لَم يَجِبْ منهُم وما وَجَبا
٦١. هل كُنْتَ تَخْلُدُ إذْ ذابُوا وإذْ غَبَرُوا ... لو لَم تَرُضْ مِن جِماحِ النَّفْسِ ما صعُبا
٦٢. تأبى انْحِلالاً رِسالاتٌ مُقَدَّسَةٌ ... جاءَتْ تُقَوِّمُ هذا العالَمَ الْخَرِبا

***

٦٣. يا حاقِرَ النَّبْعِ مَزْهُوًّا بقُوَّتِهِ ... وناصِرًا في مَجالِي ضَعْفِهِ الغَرِبا
٦٤. وشاجِبَ الموتِ مِنْ هذا بأَسْهُمِهِ ... ومسْتَمِنًّا لهذا ظِلَّهُ الرَّحبا
٦٥. ومُحرِجَ الْمُوسِرِ الطَّاغي بِنِعْمَتِهِ ... أن يُشْرِكَ الْمُعْسِرَ الخَاوي بما نَهَبا
٦٦. والتَّاجَ إذ تتحدَّى رأسَ حامِلِهِ ... بأيِّ حَقٍّ وإجماعٍ بهِ اعتَصَبا

***

٦٧. وهؤلاءِ الدُّعاةُ العاكفونَ على ... أوهامِهِم، صنمًا يُهْدُونَهُ القُرَبا
٦٨. الحابِطُونَ حياةَ النَّاسِ قد مَسَخُوا ... ما سن شرع وما بالفطرة اكتسبا
٦٩. والفاتِلُونَ عثانينًا مُهَرَّأَةً ... ساءَتْ لِمُحْتَطِبٍ مَرْعًى ومُحْتَطَبا
٧٠. والْمُلصِقُون بعرشِ الله ما نَسَجَتْ ... أطْماعُهُمْ: بدع الأهواء والريبا
٧١. والحاكِمُونَ بِما تُوحِي مطامِعُهُمْ ... مُؤوِّلِينَ عليها الجِدَّ واللَّعِبا
٧٢. على الجُلُودِ مِنَ التَّدليسِ مَدرعَةٌ ... وفي العُيونِ بريقٌ يَخطِفُ الذَّهَبا
٧٣. ما كانَ أيُّ ضلالٍ جالِبًا أبدًا ... هذا الشَّقاءَ الَّذي باسمِ الْهُدَى جُلِبا
٧٤. أوسَعْتَهُم قارصاتِ النَّقدِ لاذعةً ... وقُلتَ فِيهمْ مقالاً صادِقًا عَجَبا
٧٥. (صاحَ الغُرابُ وصاح الشَّيخُ فالتَبَسَتْ ... مسالِكُ الأمْرِ: أيٌّ مِنْهُما نَعَبا؟)

***

٧٦. أجللتُ فيكَ مِنَ الميزاتِ خالِدَةً ... حُرِّيَّةَ الفِكرِ والْحِرمانَ والغَضَبا
٧٧. مَجموعةً قد وجدناهُنَّ مفرَدَةً ... لدى سِواكَ فَما أغنَيْننا أَرَبا

٧٨. فرُبَّ ثاقِبِ رأيٍ حَطَّ فِكرَتَهُ غُنْمٌ فسَفَّ وغطَّى نُورَها فخَبا
٧٩. وأثقَلَتْ مُتَعُ الدُّنيا قَوادِمَهُ فما ارْتَقَى صعدًا حتَّى ادَّنى صَبَبا
٨٠. بدا لَهُ الْحَقُّ عُريانًا فَلَمْ يَرَهُ ولاحَ مَقتلُ ذي بَغْيٍ فما ضَرَبا
٨١. وإنْ صَدَقْتَ فما في النَّاسِ مُرْتَكِبًا مثلُ الأديبِ أعانَ الْجَوْرَ فارْتَكَبا
٨٢. هذا اليراعُ شُواظُ الحقِّ أرهَفَهُ سيفًا، وخانِعُ رأيٍ رَدَّهُ خَشَبا
٨٣. ورُبَّ راضٍ مِنَ الحرمانِ قِسْمَتَهُ فبرَّرَ الصَّبْرَ والْحِرمانَ والسَّغَبا
٨٤. أرضى ـ وإنْ لم يشَأْ ـ أطماحَ طاغِيَةٍ وحالَ دُونَ سوادِ الشَّعبِ أنْ يَثِبا
٨٥. وعوَّضَ النَّاسَ عنْ ذُلٍّ ومَتْرَبَةٍ مِنَ القَناعَةِ كَنْزًا مائِجًا ذَهَبا
٨٦. جَيْشٌ مِن الْمُثُلِ الدُّنيا يَمُدُّ بِهِ ذوو المواهِبِ جَيشَ القُوَّةِ اللَّجِبا

***

٨٧. آمنتُ باللهِ والنُّورِ الَّذي رَسَمَتْ بهِ الشَّرائِعُ غُرًّا مَنْهجًا لَحِبا
٨٨. وصُنْتُ كُلَّ دعاةِ الحَقِّ عَنْ زَيَغٍ والمصلِحِينَ الْهُداةَ، العُجْمَ والعَرَبا
٨٩. وقد حمدتُ شفيعًا لي على رَشَدَي أُمًّا وجدتُ على الإسلامِ لي وأبا
٩٠. لكنَّ بي جنَفًا عن وعيِ فلسفةٍ تَقضي بأنَّ البرايا صُنِّفَتْ رُتَبا
٩١. وأنَّ مِنْ حِكمةٍ أن يَجتني الرُّطَبا فَرْدٌ بِجُهدِ أُلوفٍ تعلِكُ الكَرَبا

*****

وسأحاول هنا أن أكشف عن الحبك في القصيدة عبر محاوره المتعددة في صورة نقاط:

- **عنوان القصيدة:**

عنون الشاعر لنصِّه باسم العلم الذي تدور القصيدة حوله (أبو العلاء المعري)، وهو بذلك يراعي عدة أشياء في العنوان:

٢- موافقته لموضوع القصيدة وأفكارها.

٣- موافقته للظرف الزماني المصاحب للقصيدة، حيث قيلت في ذكرى أبي العلاء.

٤- موافقته للظرف المكاني المصاحب لها، حيث ألقيت القصيدة في المهرجان المجتمع لتلك الذكرى بالمجمع العلمي العربي بدمشق.

- **ابتداء القصيدة وانتهاؤها:**

يبدأ النص بفعل الأمر ـ والذي يشيع لدى الشاعر في قصائد المحافل والمناسبات ـ حيث يجرِّد الشاعر من نفسه شخصًا، يأمره بالوقوف بالمعرة (بلد أبي العلاء)، والتي ترب خدُّها ـ ربما حزنًا على من فقدت ـ ليمسح هذا الخد، والجواهري في هذا التركيب ربما كان ينظر إلى قول أبي تمَّام في بائيَّته:

ولا الخدودُ ولو أُدمينَ من ضَرَجٍ   أشهى إلى ناظري من خدِّها التَّرِبِ

فلتمسح ذلك الخد الترب، ولتتذكر وتستوح ذلك الذي طوَّق عطاؤه الفكري الدنيا بأسرها، بداية القصيدة إذن توحي بأن الحديث عن شخص عظيم، غير عادي، ومطلعها يقول إن غرضها استيحاء ذلك الشخص وأخلاقه وأفكاره، وهو ما حققه الجواهري حين شرع بعد ذلك في رسم ملامح لصورة أبي العلاء الخلقية والفكرية والأدبية، وتمضي القصيدة في تسلسل منظم للأفكار، إلى أن يصل إلى جانب من جوانب أخلاق أبي العلاء وميزاته، استغلها الجواهري لينفذ إلى نقد الواقع الحاضر الذي يعيشه، بدأ الحديث عن ذلك الجانب في البيت (٧٦) بقوله:

أجللتُ فيكَ مِنَ الميزاتِ خالِدَةً   حُرِّيَّةَ الفِكرِ والْحِرمانَ والغَضَبا

ليلمِّح إلى جناية السياسة على الأدب ـ واستغلَّ الفرصة لينعي على من جعل أدبه في خدمة الطغاة، وبرَّر الحرمان فأرضى بذلك أطماح الطغاة، ومنع الناس من الوثوب للوصول إلى حقوقهم ـ فوصل بذلك إلى الفكرة الأخيرة في النصِّ، وهي إعلان رفضه للطغاة، واستغلالهم للناس، وعيشهم في النعيم والرغد بجهد الألوف الذين لا يجدون ما يأكلون.

- **علاقة السببية في القصيدة:**

برز الربط بين أفكار النص عن طريق السببية في عدَّة مواضع، منها: الربط بين البيت الرابع والبيت الخامس:

يا بُرجَ مَفْخَرَة الأجْدَاثِ لا تَهِني ... أنْ لَم تكوني لأبراجِ السَّما قُطُبا

فكلُّ نَجمٍ تَمنَّى في قرارتِهِ ... لو أنَّهُ بشُعاعٍ منكِ قد جُذِبا

فهو يحاور الحفرة التي فيها أبو العلاء ويطلب منها أن لا تحزن لأنها لم تكن قطبًا لأبراج السماء، لماذا يطلب منها ذلك؟ لأنَّها عُوِّضت خيرًا من ذلك بكون أبي العلاء فيها، لدرجة أن كل نجم في السماء يتمنى أن يُجذبَ بشعاع من تلك الحفرة التي تحويه.

وكذلك الأمر في الربط بين البيت (٧٧)

لدى سِواكَ فَما أغنَيْنَنا أرَبا ... مَجموعةً قد وجدناهُنَّ مفرَدَةً

وما يليه، فـ(حرية الفكر والحرمان والغضب) قد وجدت في أبي العلاء مجموعة، وفي غيره مفرقة، لكنها حين وجدت مفرقة لم تغن شيئًا، لماذا؟ فصَّل الجواهري الأسباب في الأبيات التالية:

فرُبَّ ثاقِبِ رأيٍ حَطَّ فِكرَتَهُ ... غُنْمٌ فسَفَّ وغطَّى نُورَها فخَبا

وأثقَلَتْ مُتَعُ الدُّنيا قَوادِمَهُ ... فما ارْتَقَى صعدًا حتَّى ادَّنى صَبَبا

بدا لَهُ الْحَقُّ عُريانًا فَلَمْ يَرَهُ ... ولاحَ مَقتلُ ذي بَغْيٍ فما ضَرَبا

ويُلاحظ هنا أن علاقة الحبك لم تأتِ وحدها، وإنما جاءت معتضدة بعنصر سبكي وأداة رابطة هي (فاء السببية)، أي أنَّ الربط مشترك بين الملفوظ والملحوظ.

- **علاقة التفسير في القصيدة:**

ومن الحبك عن طريق التفسير: ما جاء في البيت (١٩) وما يليه:

أقامَ بالضَّجَّة الدُّنيا وأقعدَها ... شيخٌ أطلَّ عليها مُشْفِقًا حَدبا

بكى لأوجاعِ ماضيها وحاضرِها ... وشامَ مستقبَلاً مِنها ومُرتقِبا

فكيف أطل ذلك الشيخ على الدنيا وهو مشفق وحدب عليها: جاء التفسير في البيت التالي: بكى لأوجاع ماضيها وحاضرها، وشام وارتقب ما يستقبل منها، وهذا التفسير شامل للأزمان كلها: الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما يناسب كونه (أطلَّ)

عليها، وكأنه ينظر إليها من عل؛ ليرى تلك الرؤية الشاملة الكاملة.

ومنه أيضًا ما جاء في البيتين (٣٠) و(٣١):

وهل تعمَّدتِ أَن أعطيتِ سائبَةً   هذا الَّذي مِنْ عظيمٍ مثلِهِ سُلِبا
هذا الضِّياءَ الَّذي يَهدي لِمَكْمَنِهِ   لصًّا ويُرشِدُ أفعى تَنفُثُ العَطَبا

فشاعرنا يخاطب المقادير يسألها: هل تعمَّدت أن تعطي الدواب (هذا) الشيء المسلوب من ذلك الرجل العظيم؟ ولما كان (هذا) معلومًا لدى المتلقي أنه (البصر)، فقد جاء التفسير في البيت الثاني بالإفصاح عن صفته ـ لا عينه ـ حيث أراد الشاعر إبراز صفة هذا البصر لإحداث المفارقة بين الرجل العظيم وغيره، ففسره بأنه (الضياء الذي يهدي اللص لمكمنه، ويرشد الأفعى إلى ضحيتها لتنفث ما تنفث من هلاك).

ومنه كذلك ما جاء في البيت (٧٠):

والْمُلصِقُون بعرشِ الله ما نَسَجَتْ   أطْماعُهُمْ: بدع الأهواء والريبا

حيث فسَّر (ما نسجت أطماعهم) بأنه (بدع الأهواء، والرِّيَب).

- **علاقة التقابل في القصيدة:**

أما علاقة التقابل فقد برزت في عدَّة مواضع وأدَّت دورها في حبك النص، فمن ذلك ما جاء في البيت (٦٣):

يا حاقِرَ النَّبْعِ مَزْهُوًّا بقُوَّتِهِ   وناصِرًا في مَجالِي ضَعْفِهِ الغَرِبا

حيث أبرز الجواهري التقابل بين احتقار المعري للقوة ونصره للضعيف مستغلاًّ التضاد بين النبع ـ ذلك الشجر القوي ـ والغرب ـ ما هو ضد صفته [1]، فجاء معنى البيت بهذا التقابل: (حاقر ـ النبع ـ بقوته) مقابل (ناصر ـ الغرب ـ في مجالي ضعفه).

كذلك في البيت (٨٢):

هذا اليراعُ شُواظُ الحقِّ أرهَفَهُ   سيفًا، وخانعُ رأيٍ رَدَّهُ خَشَبا

(١) هذا موضعٌ آخر لتأثُّره ببائية أبي تمام معجميًّا، حيث نظر إلى قوله:

تخرُّصًا وأحاديثًا ملفَّقةً   ليست بنبعٍ إذا عُدَّت ولا غربِ

حيث أبرز الشاعر التقابل بين كلمة الحق يكتبها اليراع فتجعله سيفًا مرهفًا، والـرأي الخانع يقول به فيجعله خشبًا لا قيمة له ولا وزن.

وقبله في البيت (٧٩):

وأثقَلَـــتْ مُتَـــعُ الـــدُّنيا قَوادِمَـــهُ فما ارْتَقَى صعدًا حتَّى ادَّنى صَبَبا

جاء التقابل على وجه المفاجأة، فثاقب الرأي الذي أثقلته متع الدنيا لم يكد يرتفع حتى هوى وانخفض.

وكذلك في البيت الأخير:

وأنَّ مِـنْ حِكمـةٍ أن يَجـتني الرُّطَبـا فَـرْدٌ بِجُهـدِ أُلـوفٍ تعلِـكُ الكَرَبـا

جاء التقابل بين الفرد الطاغية والألوف المستذَلَّة، هذا يأكل الرطب وأولئك يعلكون السعف.

- **علاقة تفصيل المجمل في القصيدة:**

وتفصيل المجمل في هذا النص من أكثر عناصر الحبك فاعلية، وهو الرابط الأكبر بين القضايا الكبرى ا لتي شملها النص، فقد وصف الجواهري أبا العلاء المعري في البيت الأول بأنه (من طوَّق الدنيا بما وهبا)، ثم جاءت أوصاف كثيرة في القصيدة مفصِّلة لذلك الوصف، حيث هو: (٢) مَن طبَّب الدنيا بحكمته، وهو (١٨) شيخ على الحصير وكوب الماء يرفده، وهو (٣٣) الذي تلمَّس الحسن، وهو (٣٨) رأسٌ من العصب السامي على قفص من العظام، وهو (٤٤) الذي تحدَّثت قصائده عمَّا فعل، وهكذا حتى البيت (٤٨)، فبعده يتولَّى النداء والخطاب المباشر من الشاعر لأبي العلاء مهمَّة الربط بين مقاطع النص.

ومن تفصيل المجمل ما ورد بشكل جزئي في البيت (٧٦):

أجللـتُ فيـكَ مِـنَ الميـزاتِ خالِـدَةً حُرِّيَّـةَ الفِكـرِ والْحِرمـانَ والغَضَـبا

حيث تحدَّث الجواهري في شطره الأول عن ميزات خالدة أجلَّها في أبي العلاء، ثم جاء التفصيل في عجز البيت: (حرية الفكر، والحرمان، والغضب).

خاتمة

أحمد لله أن وفقني لإتمام هذه الدراسة، والتي كانت مادَّتها نصوص شعر محمد مهدي الجواهري، ذلك الشاعر المُجيد، البياني، طويل النفس، متنوِّع الأسلوب، والذي استغرقت الدراسة في شعره وقتًا ليس بالقصير، وتطلب فكُّ أمر نصوصه جهدًا ليس بالهيِّن، فتمَّت في فصلين حويا خمسة مباحث، تضمَّنت تسع عشرة مسألة نحوية ونصية على وجه الإجمال، وتركزت مادتها التَّطبيقية في مائة نموذج ونيِّف من شعر الجواهري، بهدف بيان مدى تحقُّق مفاهيم نحو النصِّ في شعره، وإمكانية استعمال وسائل بينية في الدراسة النحوية النصية والتحليل النصي، لأخذ ما هو أكثر فائدة لفهم النصِّ من كل علم سواء كان علم النحو أو علم النص، وأرجو أن تكون قد حقَّقتْ الدراسة ما هدفت إليه.

وقد أظهرت الدراسة نتائج عدَّة، بعضها عامٌّ يخصُّ الدراسات النحوية النصية، والآخر خاصٌّ بخصائص شعر الجواهري وسماته الأسلوبية.

فمن النتائج العامَّة المتعلِّقة بالدراسات النحوية النصية:

- كثيرًا ما يرفع الحذف درجة الإعلامية في النص.
- بعض وسائل السبك ترتبط بالفنون النثرية كالحكاية والقص، وتندر في الشعر، مثل: حذف الجمل، والربط بـ(ثم).
- الربط بالفاء شائع في أسلوب الحوار.
- الربط بالأدوات قد يكون تعويضًا عن محذوف.
- الموضع المفضَّل لوضع خلاصة المعنى وقمته في فنِّ الرباعيات هو البيت الأخير.
- الاستبدال وسيلة تأليف رأسية، وتعد مكملة للقافية في فن الشعر بهذا الاعتبار.
- ظاهرة الاستبدال أوسع مجالا مما حصرها فيه الباحثون النصيون.
- التضمين العروضي شائع مع أسلوب الشرط، وهو كثير الورود مع أسلوب الحوار والقص.

- من وسائل الحبك ما لا يخلص لمعيار الحبك وحده، فقد تفصح عنها عناصر نحوية، كوسيلة (السببية)، حيث تعتضد ببعض العناصر كاللام والفاء و(أنَّ) .

ومن النتائج الخاصَّة بأسلوب الجواهري وخصائص شعره:

- القافية هي المحرِّك الأول في شعر الجواهري لظاهرة عود الضمير على المتأخر في اللفظ والرتبة.
- قلة ورود الإحالة بأسماء الإشارة في شعر الجواهري.
- أحيانا يقدم الجواهري المعنى على اللفظ مخالفًا القواعد؛ اعتمادًا على وضوح المعنى.
- قد يرد في شعر الجواهري ما ظاهره إحالة وهو ينتمي إلى الاستبدال.
- لم يرد في شعر الجواهري استبدال فعلي باستعمال الفعل العام (فعل).
- القافية هي المحرِّك الأول للتضام في شعر الجواهري، حيث يتصرف في تضام البيت بالفصل بين المتلازمين الَّذَيْنِ يحمل آخرهما القافية.
- تشيع في شعر الجواهري ظاهرة التكرار للإلحاح على بعض الأفكار والتأكيد عليها.
- التكرار من وسائل التنمية البارزة في شعر الجواهري.
- قد يرصد الجواهري قوافي القصيدة منذ البداية.
- كثيرًا ما تحكم القافية على الجواهري بعطف اللفظ على مرادفه؛ خدمة للقافية من جهة، وتأكيدًا للمعنى من جهة أخرى.
- تدل المصاحبة المعجمية على القافية بشكل كبير في شعر الجواهري.
- تشيع في شعر الجواهري بعض المصاحبات المعجمية التراثية، وهي دليل على قراءاته الكثيرة للتراث وتشبعه به.
- الجواهري شاعر طويل النفس، وغالبًا ما يلزم نفسه بطول القصائد، مِمَّا كان له أثر في بعض عناصر النص، كالتكرار ، والتذييل، وتفصيل الجمل.

- تأتي ظاهرة التدوير في شعر الجواهري لأغراض محددة، إما لمد الصوت بحروف المد لتلقي ظلالاً دلالية على الكلام، أو لعدم القطع بين متلازمين كالمضاف والمضاف إليه، والصفة والموصوف، أو لنثرية القصيدة في معانيها وعدم احتمالها للقسمة الشطرية.
- يستعمل الجواهري التقفية لإحكام سياق القصائد، إما للفصل بين فكرتين من أفكار القصيدة، أو لاستئناف دفعة شعرية تعوض خفوتًا في مقطع سابق، أو لتثبيت البيت في ذهن المتلقي، ويستعملها أحيانًا في أواخر القصائد للإيحاء بعدم النهاية، أو من باب حسن الاختتام.
- أغلب شعر الجواهري متبع في موسيقاه لعمود الشعر والنظام القديم، غير أنه أقدم في عدد من قصائده على أنواع من التجديد، مثل: (استعمال تفعيلات بعدد فردي ـ تعدُّد القافية وتنوُّعها ـ كتابة القصيدة العمودية حسب المعنى لا حسب الوزن).
- يختار الجواهري عناوين قصائده بناءً على المعايير الآتية:
   ١- إما أن يكون العنوان ظرفًا للمكان الذي يكتب فيه القصيدة.
   ٢- أو يكون ظرفًا للزمان الذي يكتب فيه، كذكرى حدث معين.
   ٣- وكثيرًا ما كان يرمز للقصيدة بمفرد موصوف، أو مركب إضافي.
   ٤- وأحيانًا يرمز لها بمفرد وحسب، وغالبًا يكون موضوع القصيدة رأيه في شيء معين هو مسمًّى هذا العنوان.
   ٥- وأحيانًا يكون العنوان بحرف الجر (إلى) ومجروره المكتوبة إليه القصيدة (الرسالة).
   ٦- ويكون أيضًا بحرف النداء مع مناداه.
   ٧- وبعض القصائد حملت أسماء لأعلام في مجالات متعددة.
   ٨- وبعض قصائده يرمز إليها بمطلعها.
   ٩- وبعضها يكون له عنوانان.
- يعتمد العنوان لدى الجواهري على إحالة الحذف، ويتوقَّف تمام الفائدة فيه على دور المتلقِّي في إدراك المحذوف أو تقديره، وقد يأتي العنوان عامًّا في المطلق ويفقد خصوصيَّته.

- انتهج الجواهري في كثير من قصائده الابتداء بالفعل الماضي، أو النداء، أو فعل الأمر.
- شاع الابتداء بالنداء لدى الجواهري في القصائد الوجدانية، والخطابية الثائرة، والخطابية الناصحة، والإخوانيات، كما ورد بشكل أقل في الرثاء والمديح.
- أما الابتداء بفعل الأمر، فقد شاع في قصائده الحماسية، الداعية إلى النهوض والاقتحام، وكذلك في تسجيل الجواهري لآرائه ومواقفه في قضايا أدبية ووطنية قومية، وربما استعمله في التهكم.
- وأما الابتداء بالفعل الماضي، فشائع لديه في الرثاء، وقصائد المحافل.
- غالبًا ما يكون ابتداء قصائد الجواهري السياسية والوطنية بالنداء أو فعل الأمر، وحين نعلم أنَّ هذه النوعية من القصائد قد حجزت مكانًا كبيرًا من ديوانه، فربَّما يسوغ لنا القول في تفسير تلك الظاهرة إن الجواهري يسيطر على شعره ـ في ذلك النوع من القصائد ـ الهاجس الإنجازي، بمعنى أنه يطمح في الكثير للوطن والبلد والأمة، ويريد أن يحشد بندائه ما يستطيع أن يحشد من الناس، ويأمر بكل ما يتمنى أن يتحقَّق، ولهذا جاء الابتداء بالأمر والنداء على هذا النحو المكثف.
- يحرص الجواهري على ربط ختام القصيدة بمطلعها ومضمونها، وعلى كون الختام امتدادًا لحركة المعنى في النص كلِّه من أوله إلى آخره.
- في كل قصيدة للجواهري نجد الختام إمَّا ملخِّصًا لرسالة القصيدة المراد بثها، أو امتدادًا لفكرةٍ ما من أفكار القصيدة، الأمر الذي يعني وعي الجواهري بأهمية الختام واستعماله المفيد له في حبك النص.
- يندر في شعر الجواهري حبك النص عن طريق الحوار؛ لما يستلزمه ذلك من كون القصيدة على شكل قصة، والقصُّ عمومًا نادر في الشعر الغنائي.
- يشيع في شعر الجواهري الحبك عن طريق التذييل؛ نظرًا لميل نصوصه إلى التطويل وكون التذييل أحد وسائله.

هذا سوى بعض النتائج المتفرقة في ثنايا البحث، والحمد لله الذي بنعمته تتمُّ الصالحات.

الفهارس

وتحتوي على ما يلي:

١- ثبت المصادر والمراجع.

٢- الفهرس التفصيلي للمحتويات.

٣- الفهرس العام.

ثبت المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أولاً: الكتب المطبوعة:

- **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، مدخل لغوي أسلوبي، د. محمد العبد، ط٢، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م.
- **الإبداع الموازي**، التحليل النصي للشعر، د. محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١م.
- **ارتشاف الضرب من لسان العرب**، أبو حيان الأندلسي، تحقيق وشرح ودراسة د. رجب عثمان محمد، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م.
- **أركان القصة**، تأليف إ.م. فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- **أسرار العربيَّة**، أبو البركات الأنباري، تحقيق محمَّد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق.
- **الأسس النفسية للإبداع الفني**، في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥١م.
- **الأعمال الشعرية الكاملة**، محمد مهدي الجواهري، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، ٢٠٠١م.
- **الأمالي**، أبو علي القالي، ط٢، بيروت، دار الحديث، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م.
- **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ابن هشام الأنصاري، ط٥، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٩م.
- **الإيضاح في علوم البلاغة** ، الخطيب القزويني ، مراجعة الشيخ بهيج غزَّاوي ، بيروت، دار إحياء العلوم ، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م .
- **البديع في نقد الشعر**، أسامة بن منقذ، تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- **بناء الجملة العربيَّة** ، د. محمَّد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار غريب ، ٢٠٠٣م .
- **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ترجمة الدكتور أحمد درويش، ط٣ القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣م.

- **البيان في روائع القرآن**، دراسة لغويَّة وأسلوبيَّة للنصّ القرآني، د. تمَّام حسَّان، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٢م.
- **التحليل اللغوي للنص**، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تأليف كلاوس برينكر، ترجمة د. سعيد بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م.
- **تحليل النص الشعري**، تأليف يوري لوتمان، ترجمة د. محمد أحمد فتوح، السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م.
- **التدوير في الشعر**، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، د. أحمد كشك، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٣م.
- **ترويض النص**، حاتم الصكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
- **الجملة في الشعر العربي**، د. محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م.
- **الجملة الوصفية في النحو العربي**، د. شعبان صلاح، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٤م.
- **الجواهري آخر الفحول**، د. محمد عبد العزيز الموافي، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٧م.
- **حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي**، ضبطه وخرج آياته وأحاديثه الشيخ عبد الرزاق المهدي، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.
- **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تقي الدين المعروف بالحموي، تحقيق عصام شعيتو، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧م.
- **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكاتب العربي ، ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م.
- **الخصائص**، أبو الفتح عثمان بن جنِّي ، تحقيق محمَّد علي النجَّار ، ط٢ ، بيروت ، دار الهدى للطباعة والنشر ، د.ت
- **الخطاب النقدي وأزمة الهوية**، د. محمد طه عصر، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- **الدرُّ المصون في علوم الكتاب المكنون** ، السمين الحلبي ، تحقيق د. أحمد الخرَّاط ، دار القلم ، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م .
- **دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة**، د. سعيد حسن بحيري، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م .

- **دلائل الإعجاز** ، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمد شاكر ، القاهرة، مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٠م.
- **ديوان القطامي (شييم بن عمر التغلبي)**، دراسة وتحقيق د. محمود الربيعي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- **ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، بيروت، دار صادر.
- **ديوان المتنبي**، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.
- **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**، أبو الفضل شهاب الدين الألوسي، بيروت ، دار الفكر ، ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م.
- **شرح الأشموني على ألفيَّة ابن مالك**، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه حسن حمد، بيروت، دار الكتب العلميَّة ، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.
- **شرح التسهيل** ، جمال الدين ابن مالك ، تحقيق د. عبد الرحمن السيِّد ود. محمَّد بدوي المختون ، هجر للطباعة والنشر ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م .
- **شرح التصريح على التوضيح**، الشيخ خالد الأزهري، ط القاهرة، الحلبي.
- **شرح ديوان الحماسة** ، أبو عليّ المرزوقي ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، بيروت ، دار الجيل ، ١٤١١هـ – ١٩٩١م.
- **شرح شذور الذهب**، ابن هشام الأنصاري، تحقيق عبد الغني الدقر، دمشق، الشركة المتحدة للتوزيع، ١٩٨٤م.
- **شرح قطر الندى**، ابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١١، القاهرة، ١٣٨٣هـ.
- **شرح كافية ابن الحاجب** ، رضيّ الدين الإستراباذي ، تحقيق د. إميل يعقوب، بيروت، دار الكتب العلميَّة ، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.
- **شرح المفصّل** ، ابن يعيش ، عالم الكتب ببيروت ومكتبة المتنبِّي بالقاهرة.
- **شعر حسن كامل الصيرفي، دراسة نحوية دلالية**، صالح الشاعر، القاهرة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، ٢٠٠٧م.
- **ضرائر الشعر** ، ابن عصفور الإشبيلي ، تحقيق السيِّد إبراهيم محمَّد ، بيروت ، دار الأندلس .

- **ظواهر نحويَّة في الشِّعر الحرّ**، د. محمَّد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١م.
- **عبث الوليد** شرح ديوان البحتريّ، لأبي العلاء المعرِّي، تحقيق محمَّد عبد الله المدني، ط٣ الرياض ، دار الرفاعي للنشر ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .
- **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح** ، بهاء الدِّين السبكي ، تحقيق د. خليل إبراهيم خليل إبراهيم ، بيروت ، دار الكتب العلميَّة ، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م .
- **علم لغة النص،** المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٤م.
- **علم اللغة النّصّيّ بين النظرية والتطبيق**-نماذج من السنة النبوية، د. نادية رمضان، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- **علم النص،** مدخل متداخل الاختصاصات، تأليف تون أ. فان دايك، ترجمة وتعليق د. سعيد حسن بحيري، ط٢، القاهرة، دار القاهرة، ٢٠٠٥م.
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،** ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت، دار الجيل، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.
- **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، د. محمد فكري الجزار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- **الفروق اللغوية،** أبو هلال العسكري، ضبطه وحققه حسام الدين القدسي، بيروت، دار الكتب العلمية.
- **القافية تاج الإيقاع الشعريِّ** ، د. أحمد كشك ، القاهرة، دار غريب ، ٢٠٠٣م.
- **القاموس المحيط،** ، مجد الدين الفيروزابادي ، بيروت ، دار الجيل ، د.ت
- **الكتاب** ، سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان)، تحقيق عبد السلام هارون، دار القلم، ١٣٨٥هـ – ١٩٦٦م.
- **اللباب في علل البناء والإعراب،** أبو البقاء العكبري، تحقيق غازي مختار طليمات، دمشق، دار الفكر، ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م.
- **لسان العرب** ، محمَّد بن مكرم بن منظور ، ط٢ ، بيروت ، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التراث العربي ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.

- **لسانيات النص،** مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.
- **لغة الشعر،** دراسة في الضرورة الشعرية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٦م.
- **اللغة العربيَّة ، معناها ومبناها،** د. تمام حسَّان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.
- **ما الأدب؟** تأليف جان بول سارتر، ترجمة د. محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر، ٢٠٠٥م.
- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، المكتبة العصريَّة ، ١٤٢٠هـ ، ١٩٩٩م .
- **مجمع الأمثال،** أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (الميداني)، ط٢، بيروت.
- **مختار الصحاح،** الشيخ محمد بن أبي بكر الرازي، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٥م.
- **مدخل إلى علم لغة النص،** تأليف فولفانج هاينه مان وديتر فيهفجر، ترجمة د. سعيد بحيري، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٤م.
- **مدخل إلى علم لغة النص،** تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند وولفانج دريسلر، د. إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.
- **مدخل إلى علم النص،** مشكلات بناء النص، تأليف زتسيسلاف واورزنياك، ترجمة د. سعيد بحيري، القاهرة ، مؤسسة المختار، ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م.
- **المدخل إلى علم اللغة،** تأليف كارل ديتر بونتنج، ترجمة د. سعيد بحيري، ط٢، القاهرة، مؤسسة المختار، ١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م.
- **المساعد على تسهيل الفوائد** ، ابن عقيل ، تحقيق د. محمَّد كامل بركات ، دمشق ، دار الفكر ، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م .
- **المصاحبة في التعبير اللغوي،** د. محمد حسن عبد العزيز، القاهرة، دار الفكر العربي.
- **مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية،** د. عبد الحليم حفني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

- **المطوَّل**، شرح تلخيص مفتاح العلوم، تأليف سعد الدين التفتازاني، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م.
- **معاني النحو** ، د. فاضل صالح السامرَّائي، الأردن، دار الفكر، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.
- **معجم مقاييس اللغة**، ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٤١١هـ – ١٩٩١م.
- **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب** ، ابن هشام الأنصاري ، تحقيق د. مازن المبارك ومحمَّد علي حمد الله ، بيروت ، دار الفكر ، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م .
- **مفاهيم نقديَّة**، تأليف رينيه ويليك، ترجمة د. محمَّد عصفور، الكويت، ١١٠ سلسلة عالم المعرفة، جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ – فبراير ١٩٨٧م .
- **المقتضب**، أبو العبَّاس المبرِّد، تحقيق محمَّد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميَّة ، ١٣٩٩هـ .
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الخواجة، ط٣، بيروت، ١٩٨٦م.
- **من وظائف الصوت اللغوي**، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، د. أحمد كشك، ط٢ القاهرة، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م.
- **الموقعية في النحو العربي**، دراسة سياقية، د. حسين رفعت حسين، القاهرة، عالم الكتب، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م.
- **النحو والدلالة**، د. محمَّد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار الشروق، ١٤٢٠هـ– ٢٠٠٠م.
- **النص والخطاب والإجراء**، تأليف روبرت دي بوجراند، ترجمة د. تمام حسان، ط١ القاهرة، عالم الكتب، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م.
- **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، د. صلاح فضل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.
- **نظرية علم النص**، رؤية منهجية في بناء النص النثري، د. حسام أحمد فرج، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م.
- **همع الهوامع شرح جمع الجوامع**، جلال الدين السيوطي، تصحيح السيِّد محمَّد بدر الدين النعساني، بيروت، دار المعرفة.

- **الوظائف التداولية في اللغة العربية**، د. أحمد المتوكل، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٥م.

ثانيًا: الرسائل العلمية:

- **الحذف والتقدير في النحو العربي**، رسالة ماجستير، علي أبو المكارم، كلية دار العلوم، ١٩٦٤م.
- **معايير النصِّيَّة**، دراسة في نحو النص، رسالة ماجستير، محمد أشرف عبد العال، كلية دار العلوم، إشراف د. تمام حسان، ٢٠٠٣م.

ثالثا: الدوريات:

- **مجلة فصول**، العدد التاسع والخمسون، ربيع سنة ٢٠٠٢م.
- **حبك النص**، متطورات من التراث العربي، د. محمد العبد.
- كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية، بعنوان: "العربية بين نحو الجملة ونحو النص"، كلية دار العلوم، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م .
- **الإحالة في نحو النص**، دراسة في الدلالة والوظيفة، د. أحمد عفيفي.
- **عناصر السبك بين القدماء والمحدثين**، د. نادية رمضان النجار.

رابعًا: مواقع الإنترنت:

- موقع الشاعر محمد مهدي الجواهري www.jawahiri.com
- قصائد للجواهري مسجلة بالفيديو على موقع www.youtube.com

الفهرس التفصيلي للمحتويات

الفهرس العام